

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCO AURÉLIO FURNO OLIVEIRA

**LEMINSKI: POÉTICA DA LEMNISCATA.**

VITÓRIA  
2015

MARCO AURÉLIO FURNO OLIVEIRA

**LEMINSKI: POÉTICA DA LEMNISCATA**

Dissertação submetida ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção ao grau de Mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino

VITÓRIA  
2015

MARCO AURÉLIO FURNO OLIVEIRA

**LEMSKI: POÉTICA DA LEMNISCATA.**

Dissertação submetida ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção ao grau de Mestre em Letras.

Aprovada em \_\_\_\_\_ por:

---

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino (Orientador)  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares (Membro Interno)  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. (Membro Paulo Muniz da Silva)

---

Prof. Dr. (Paulo Roberto Sodré)  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Profa. Dra. Andreia Delmaschio (Membro externo suplente)  
Instituto Federal do Espírito Santo

*À Marilu, ao Hallel  
e a meus pais.*

AGRADECIMENTOS: A todos os que contribuíram para esta pesquisa, com seu caloroso incentivo e paciência, deixo o meu agradecimento. Também a meus pais pelo amor e pela educação.

elas quando vêm  
elas quando vão  
versos que nem  
versos que não  
nem quero fazer  
se fazem por si  
como se em vão  
elas quando vão  
elas quando vêm  
poesia que sim  
parece que nem  
Paulo Leminski

## RESUMO

Estudando a multiplicidade temática da poética leminskiana, verdadeiramente poliédrica, tomamos como texto base o décimo sétimo poema do livro *Caprichos & relaxos*, “Ali só ali se”, por ser um rico exemplo de intertextualidade, ludismos poético-linguísticos e metapoesia e por apresentar questões sobre a linguagem com base na filosofia do estoicismo antigo, especialmente o deslizar nas superfícies da significação e do sentido segundo a ótica de Gilles Deleuze em *Lógica do sentido*.

Palavras-chave: Leminski. Lemniscata. Poesia. Pluralidade. Paradoxo. Sentido.

## ABSTRACT

Due to the studies about the theme multiplicity of the Leminski poetic, truly polyhedral, we based on the seventeenth poem from the book named *Caprichos & relaxos*, “Ali só ali se”, because it is a rich example of intertextuality, poetic-linguistic luddite and metapoetry and by presenting issues concerning the language based on the philosophy of the ancient stoicism, mainly the slide on the meaning and senses according to the Gilles Deleuze optics about the *Logic of Sense*.

**Keywords:** Leminski. Lemniscate. Poetry. Plurality. Paradox. Sense.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: LEMINSKI NO PAÍS DA LINGUAGEM ATRAVÉS DA POESIA.....</b>	<b>9</b>
<b>2. QUESTÕES PARADOXAIS DA IDENTIDADE POÉTICA.....</b>	<b>15</b>
2.1 <i>O SENTIDO EM DELEUZE .....</i>	<i>18</i>
2.1.2 Identidade paradoxal.....	26
2.2 <i>QUESTÕES PARADOXAIS DA LINGUAGEM POÉTICA AD INFINITUM.....</i>	<i>39</i>
2.2.1 A “alice” leminskiana.....	42
2.2.2 O poema que se reflete no que se mostra.....	47
2.2.3 O paradoxo do sonho do Rei Vermelho - autorreferência metapoética <i>in regressus ad infinitum .....</i>	<i>61</i>
2.3 <i>O UNIVERSO DO SENTIDO E SUAS IMPLICAÇÕES METAPOÉTICAS AD INGENIUM REDIS.....</i>	<i>79</i>
<b>3. CONCLUSÃO: PAULO LEMNISCATA.....</b>	<b>107</b>
<b>4. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>113</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>115</b>

## 1. INTRODUÇÃO: LEMINSKI NO PAÍS DA LINGUAGEM ATRAVÉS DA POESIA.

*Com o passar dos anos, os livros envelhecem, ou, ao contrário, recebem uma segunda juventude. Ora eles engordam e incham, ora modificam seus traços, acentuem suas arestas, fazem subir à superfície novos planos.*

*Gilles Deleuze*

Se algo há de consenso, entre os estudiosos, com respeito à poesia de Paulo Leminski, esse consenso encontra descanso no fato de sua poética enveredar por vários caminhos abertos pela tradição literária; no início, especialmente, em razão da estética do Concretismo dos irmãos Campos e de Décio Pignatari (MARQUES, 201, p. 51). Sua arte se fez valer, no entanto, de muitos outros caminhos abertos pela tradição para então estabelecer o seu próprio modo de dizer, sua dicção, ora dialogando com os “poetas velhos”, ora mostrando ser um poeta novo, com aparente inclinação pelo ineditismo. O consenso parece estar justamente nessa união de opostos; os estudiosos, em geral, apontam para um tal conflito nas escolhas estéticas em Leminski (MARQUES, 2001, p. 24).

Outro ponto que parece encontrar descanso entre os que estudam a poesia de Paulo Leminski é o caráter metalinguístico de boa parte de sua obra. As referências à linguagem, ao poeta (com seus intentos e conflitos), ao poema (com suas estruturas, tentativas, logros e malogros), à poesia (com suas buscas e mistérios, mas especialmente com toda a simplicidade e complexidade que esta possa ter), todas essas referências, ora apenas alusivas, ora muito mais diretas, dão conta de uma arte poética muito ampla, que dialoga mesmo com outras expressões artísticas que não apenas a literária. Tal caráter múltiplo da poética leminskiana se dá em razão das concepções do poeta sobre a *poiesis*. Leminski resgata a compreensão da *poiesis* como o fazer artístico, algo que jamais esteve restrito à poesia como mera produção de um certo arranjo, ainda que especial, de palavras. A poética de Paulo Leminski almeja ultrapassar a noção de que o poético se limita à produção da arte com as palavras em um arranjo de palavras em versos. Essa lição foi muito bem aprendida do didatismo concretista, com seu ecletismo artístico.

Marcos Siscar, em “A cisma da poesia brasileira”, levanta pontos importantes com os quais os escritores se defrontavam no pós-concretismo. Siscar aponta uma certa crise da poesia brasileira, às voltas com um sentimento de esgotamento de temáticas e, portanto, envolta numa sensível estagnação em seus procedimentos e temáticas. Disso resulta que uma *poiesis* verdadeira se dará pela necessidade de um fazer de fato inovador; seu caráter inovador

redundará inevitavelmente num fazer poético sobre o como fazer, uma poesia de forte caráter metapoético. Algo como se “a poesia, antes de mais nada, devesse explicar-se com o impasse da técnica para poder começar a falar; como se, para poder existir, a poesia devesse medir-se com a amplitude das questões que a precederam”. (SISCAR, 2005, p. 48.)

Esse contexto ajuda a esclarecer muito do que se pode chamar de “intuito poético” em Paulo Leminski. Em carta a seu “grande amigo” Régis Bonvicino, sobre uma certa sensação que este parecia ter sobre haver secado sua “fonte de poesia”, Leminski assim se expressou:

*eu já te disse*  
**PARA SER POETA**  
**TEM QUE SER MAIS QUE POETA**  
 (LEMINKSI e BONVICINO, p. 59, 1999.)

“Ser mais que poeta”: uma expressão que pode nos dar uma visão de maior alcance em se tratando da poética leminskiana. Todavia, o dialogismo não pode faltar a qualquer análise que se preste a abordar a *simples complexidade* dos poemas em *Caprichos & relaxos* (2013) e em *Distraídos venceremos* (2013). Em nossa análise buscamos enveredar por esse aparente conflito, ou melhor, por esse aparente uso que Leminski fez de opostos – entre o tão falado “popular e erudito” – para estabelecer sua dicção poética, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição e se posiciona na busca pela originalidade artística. Wilberth Salgueiro, em *Forças & formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)* (2002), comenta, com base na teoria Harold Bloom publicada em *A angústia da influência – uma teoria da poesia* (2002), algo que nos dá orientação sobre os fenômenos poéticos nessas décadas. Salgueiro lembra que uma breve digressão pela teoria bloomiana “poderia fornecer um bom suporte para reflexões em torno” de poemas como os de Leminski e de outros dessa geração. (SALGUEIRO, 2002, p. 192) Na mesma página, prossegue, sobre “o desejo” de tais poetas contemporâneos: “imitar, homenagear, reverenciar; mas, também, *superar, desler, diferenciar*” (o grifo é do próprio estudioso). O Leminski comentado por Salgueiro é o poeta do grupo dos “falsos fáceis” (idem, *ibidem*, p. 240 e 241), cuja linguagem, rica em coloquialismo, pode surpreender, em função de sua erudição, ao leitor mais arguto, pois estamos diante de um certo “bandido que sabia latim”.

Leminski lida com palavras – e pronto. Ele dilui, às largas, seu conhecimento linguístico, sem alarde. É, justo, engenheiro e arquiteto, modelo e fotógrafo; junto, discípulo e faixa-preta, cínico e seminarista. (idem, *ibidem*, p. 206.)

É nessa base que se estabelece a intertextualidade leminskiana. Em nossa análise, entretanto, buscamos focalizar as questões relativas à linguagem, mais detidamente na linguagem poética. Especial atenção é dada aos temas que dizem respeito ao sentido poético e aos paradoxos decorrentes dos limites da linguagem quando esta é levada a suas últimas dimensões ou a suas últimas consequências no que tange a pôr em evidência a poesia em seu lastro autorreferencial.

Nossa análise se pauta em razão de um *insight*, um certo dialogismo com Lewis Carroll e suas desconcertantes abordagens a temas matemático-filosófico-literários nas duas histórias sobre a menina Alice. Identificamos, principalmente nas coletâneas de poemas publicadas sob os títulos *Capricho & relaxos* (2013) e *Distraídos venceremos* (2013), indicações fortes e persistentes de um diálogo com o autor inglês que influenciou gerações de artistas tais como James Joyce e John Lennon. Os jogos de sentido são o principal interesse de nossa análise, jogos que expõem a linguagem a seus limites, em cujos meandros abundam ambiguidades, polissemias e, mais especificamente, paradoxos. Tais ludismos são de interesse tanto para Lewis Carroll quanto para Paulo Leminski. Nessa intertextualidade reside o teor laudatório mas também parodiador de Leminski; todavia, no caso do dialogismo com Carroll, o processo se dá de forma mais implícita e filosófica, como uma metalinguagem do fenômeno poético.

Como suporte teórico básico para sustentar nossa análise, temos a abordagem de Gilles Deleuze em *A lógica do sentido* (1974), quando aborda aspectos da filosofia estoica em Lewis Carroll. Julgamos pertinente nos embasarmos na análise deleuziana sobre as implicações lógicas concernentes ao sentido, mais detidamente em *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*, pois existem paralelos flagrantes entre o que aponta Deleuze em Carroll e o que identificamos, em Leminski, ser uma recorrente temática às voltas com a linguagem, com o sentido e com os paradoxos decorrentes da imbricação destes. De modo direto, entendemos que os parâmetros e os comentários de Deleuze pertinentes à “Alice” de Lewis Carroll têm enriquecedora aplicação em uma certa “alice” de Paulo Leminski, com sua poesia de teor metalinguístico.

Este é um poeta mais que poeta, por fazer de sua arte a arte de fazer, a atualização da *poiesis*, nos jogos linguísticos, ora simples, ora complexos, assim caprichosos e relaxados; este poeta que distraído lutou por ser vencedor nos meandros e nas nuances da arte de “brincar” com as palavras no estranho e paradoxal deslizar pelo sentido, justamente o sentido da busca pelo

sentido da poesia. Este é o Leminski que analisamos nas confluências com o estoicismo carrolliano para elucidar pontos fulcrais de sua poesia, em especial a metalinguística. Essa abordagem nos permitiu confirmar que, para o poeta curitibano, a arte da poesia ultrapassa a noção de que esta se limita ao texto escrito, veiculado em livros a um público mais especializado; confirmamos que para o poeta a poesia é um fenômeno semiótico por excelência, que pode, e deve, interagir com a música, com as artes plásticas e com artes pouco conhecidas no ocidente, como a arte do chá japonesa.

De fato, onde houver significado e sentido artístico, de lá o poeta poderá nos trazer algo de valor semiótico, já que para este poeta a poesia é também linguagem gráfica, sonora e verbal. Seu objetivo sempre é nos apresentar algo inovador, que possa revitalizar mesmo a linguagem mais estagnada, trazendo para a superfície da página impressa o ludismo com a materialidade (sonora e visual) das palavras, nem que isso seja feito pelo simples humor e ironia com os impasses da poesia de sua geração.

o novo  
não me choca mais  
nada de novo  
sob o sol

apenas o mesmo  
ovo de sempre  
choca o mesmo novo

(LEMINSKI, 2013, p. 56)

Este é o Leminski da materialidade das palavras, “o novo”, que é o “no ovo”, que choca – ambíguo surpreender e acalantar vida nova à poesia, mesmo que por palavras das mais prosaicas. Ovo este que muito bem pode lembrar o “Humpty Dumpty”, da segunda aventura da Alice carrolliana; esse, um ovo antropomorfizado, cujo nome é uma rima, que posa de filólogo e conhecedor de questões linguísticas, que também faz uso de um *nonsense* lógico para justificar seus pontos de vista, personagem que é: sentado num muro (uma fronteira tênue), equilibrando-se temerariamente em risco de sua própria destruição, significativamente bem ao meio de uma narrativa muito marcada pela ideia de espelhamento. Humpty Dumpty é o personagem que mais fortemente joga com a lógica dos significantes, com a arbitrariedade ou não dos signos e com a ideia de que apropriar-se do poder está diretamente relacionado a apropriar-se da linguagem, ainda que numa fantasia ou ilusão pessoal. Ele diz que seu nome é a forma que ele tem – o que claramente associa língua e realidade; ironicamente, essa fala

advém de um personagem que logo irá espatifar-se no chão, ao cair de sua condição precária, não permitindo a Alice terminar sua frase.

Nossa aproximação da poesia de Leminski com outro artista de múltiplas facetas, Lewis Carroll, faz-se pelas questões diretamente relacionadas às palavras – à significação, ao sentido, aos jogos com a linguagem, às brincadeiras com os paradoxos – sempre para evidenciar o que houver de mais *inovador* para expressar a verdade/mistério da poesia. Assim, buscaremos o Leminski do que chamamos poética da lemniscata, quando o autor manifesta uma identidade multifacetada mas unicamente materializada numa linguagem em jogo consigo mesma, em razão do virtuosismo de um poeta de autorreferências, em modo perpétuo, com o próprio fazer poético.

Não pode faltar às considerações iniciais deste estudo a questão da forma dada à redação final desta pesquisa. Optamos pelo texto ensaístico, a fim de melhor abordar a diversidade de temas relativos tanto à obra leminskiana quanto à carrolliana, ambas profundamente arraigadas em problemas filosóficos referentes à linguagem, ao sentido, à significação e, no caso de Leminski, também referentes à estética. A abordagem necessária ao tema aqui proposto é pautada em orientações heterogêneas: Literatura Comparada, Filosofia da Linguagem, Teoria do Sentido (DELEUZE, 1974), Semiótica, Poesia e metaliguagem.

A produção de um texto ensaístico é, portanto, uma questão estratégica frente à amplitude de orientações teórica inevitáveis à proposta desta dissertação. Não desconhecemos, porém, o fato de que a produção de um ensaio não significa concessão à superficialidade, à imprecisão e à vacuidade conceitual. Sabemos que um estudo ensaístico não prescinde de rigor analítico. Como observa Albertino (2009) acerca da produção ensaística:

A disponibilidade do ensaio como técnica de redação acadêmica abre um leque de roteiros que pode se permitir uma compreensão menos linear, porém mais acentuada do que a redação monográfica normalmente permite. O ensaio pode abrir mão de certos rituais de legitimação em nome do aprofundamento da reflexão e da alteração nas escalas de representação dos fenômenos e das manifestações consideradas. Dessa forma, amplia e facilita a associação de aspectos antes dispersos nas malhas disciplinares que segmentam o pensamento e a enunciação nos discursos acadêmicos e científicos convencionais. (ALBERTINO, 2009, p.14.)

A prática ensaística permite uma liberdade formal maior, muito produtiva ante o fenômeno literário que a obra leminskiana constitui, em especial quando relacionada em seu viés metalinguístico com as questões referentes à linguagem presentes na obra literária de Lewis

Carroll. Se o objeto de estudo não se presta a uma abordagem linear, contínua e progressiva, como é o caso das implicações teóricas da poesia de teor metalinguístico encontrada em *Caprichos & relaxos* e em *Distraídos venceremos*, resta-nos avançar, céticos em relação a definições, quaisquer que sejam do fenômeno que é a poesia, ensaiando uma aproximação ao horizonte aberto pela poesia de Paulo Leminski.

Um conceito para ensaio, que orienta nosso estudo, é o citado por Albertino (2009), na apresentação de sua tese, “O ensaio como tese, a tese como tese, a tese como ensaio”. Sua citação provém de um artigo de José Reyes Gonzáles Flores, professor de La Universidad de Guadalajara, intitulado “Genealogia del ensayo” (2004, p. 2.):

[...] forma genérica abierta a múltiples géneros cuyas características textuales implican una acción pragmática ya que el ensayista instituye en su escritura el discurso reflexivo-persuasivo, sin olvidar la posibilidad argumentativa-meditativa o epistemológica que se vierte en la literariedad, además de la actualidad crítica y exegemática, monológica y enunciativa [...]. También es distintivo del ensayo el iminente carácter referencial, puramente expresivo, apelativo y dialogal que suele desplazar la referencialidad por medio de la disposición del lenguaje y sus minúcias estilístico-literarias. (FLORES, *Apud* ALBERTINO, 2009, p. 16.)

Por fim, temos ciência dos riscos de percurso existentes num texto de caráter ensaístico. Cientes das demandas relativas a um tal tratamento a esta dissertação, frisamos as palavras de Albertino (2009, p.35.):

*um ensaio deve ter a forma que precisar ter, para falar sobre o que deve falar.* Se ele – o ensaio – não fizer isso, se assumir qualquer outra forma senão a forma-limite que seu enunciador se obriga a dar, terá ele – seu autor – sucumbido à miragem de que o significado dado pela forma aponta para, mas não sendo ainda, a determinação de seus sentidos.

Nesse sentido, optamos pelo texto ensaístico por nos possibilitar abarcar com mais propriedade aspectos do caráter múltiplo da poética leminskiana e das questões filosófico- linguístico-literárias da Alice carrolliana, a fim de alcançarmos ‘a forma necessária’ (a ensaística) ‘para falar o que deve ser falado’, enveredando pela “forma-limite” que ‘um enunciador deve obrigar-se a dar, sem sucumbir à miragem de que o significado dado pela forma possa apontar, não sendo ainda, porém, a determinação de seus sentidos’.

## 2. QUESTÕES PARADOXAIS DA IDENTIDADE POÉTICA

*viver é super difícil o mais fundo está na sempre na superfície.*

*isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além.*

*Paulo Leminski*

A poética de Paulo Leminski abre-se para o múltiplo multifacetado; não pode ser facilmente abordada, não se deixa mostrar sob um único viés, sob uma temática claramente definível ou mesmo sob uma orientação geral de algum momento literário particular. Nas coordenadas do poeta existem pontos de partida, pontos de chegada ou apenas meios, caminhos, atalhos, todos bastante vários, tais como: “poeta que sabia latim”, “parnasiano-chic”, “caboclo-monge-black-beat-zen”, “útil operário do signo”, “guerreiro da palavra”, “centauro homemcavalo – metade decadente alexandrino bizantino e metade bandeirante pioneiro Marcopolo”, termos que, segundo Marques, foram tentativas de classificação do próprio poetas sobre si mesmo (2001, p. 16).

Sua poética acena a tantas referências quantas possam ter as várias vozes de tradições tais como as do Classicismo, do Barroco, do Romantismo, do Simbolismo, do Modernismo, do Concretismo, do Tropicalismo e das muitas vertentes da poesia do pós-vanguarda. No entanto, há ainda um certo “vazio agudo” mesmo que o poeta peregrine ou perambule “meio cheio de tudo” o que haja de tradição poética. Existe em seus versos uma busca (ou um vagar) tanto por uma dicção própria que constitua um verso original, quanto por uma voz singular que faça soar a *poiesis* em uma época de linguagens estéreis e reificadas.

O Leminski “útil operário do signo”, filho que é da pós-modernidade, não fugiu à luta vã com as palavras para extrair da linguagem do cotidiano alguma poesia; ou, mais ainda: para entranhar nessa linguagem estéril algum vicejar genuinamente poético. Maria Esther Maciel, em prefácio ao livro *Aço em flor* (2001), faz referência ao Leminski cômico da tradição mas também comprometido com o seu próprio tempo:

Pode-se dizer que no presente estava a principal matéria de sua poesia. Um presente concebido não apenas como o *topos* privilegiado do hoje, mas também como ponto de interseções temporais. Espaço onde se inscrevem tanto a memória do mundo quanto o registro imediato das coisas cotidianas. Onde tradições e dicções distintas se encontram, se



negam e se afirmam em pluralidade. Isso, porque o agora de Leminski já não é mais o dos pactos coletivos em torno de uma estética comum, programada, mas o tempo de procura de uma outra voz. Tempo também do compromisso do artista com seu próprio contexto político-social e com a necessidade de reinventá-lo. Dessamatéria-prima do presente Leminski soube extrair uma poesia múltipla, em diálogo com as várias vozes poéticas de seu tempo. (MACIEL *apud* MARQUES, 2001, p.9.)

Disso resulta a intertextualidade ser um tópico de análise quase incontornável na obra leminskiana, ainda que o diálogo com a tradição, por sua riqueza própria, venha dar destaque à singularidade poética do “guerreiro da palavra”. Destaca-se neste trabalho a intertextualidade com as duas narrativas de Lewis Carroll, a do *País das Maravilhas* (1977) e a do *Através do espelho* (1977), ambas protagonizadas pela menina Alice. Muitas são as similaridades – especialmente com respeito às questões filosóficas da linguagem – entre o Carroll das aventuras de “Alice” e o Leminski das coletâneas *Caprichos & relaxos* (2013) e *Distraídos venceremos* (2013), especialmente o Leminski do poema “Ali só ali se” em *Caprichos & Relaxos*.

O que possibilita, de imediato, estabelecer uma relação intertextual com Lewis Carroll são mais as implicações lúdicas dos jogos poéticos que Leminski constrói nesse poema do que propriamente pelo aparecimento do nome “alice” no texto “ali só ali se”. A formação de palavras-valise, a construção de paradoxos e a formulação de questões relativas à linguagem e a noção de identidade ao estilo de Lewis Carroll podem ser identificadas nos poemas do primeiro livro da coletânea publicada em 1983. Mais amplamente, os jogos fono-morfo-sintático-semânticos, além das construções rítmicas de seus poemas, ora “caprichosas”, ora “relaxadas”, perfazem a obra leminskiana de uma maneira bastante peculiar. Neste capítulo, destacamos os *topoi* que fazem referência aos elementos carrollianos em Leminski, notadamente na coletânea de poemas *Caprichos & relaxos*.

Todavia, a fim de traçar um percurso que venha expor as semelhanças entre a paisagem poética de Leminski e o estranho mundo apresentado pela linguagem nas aventuras de “Alice”, faremos um percurso panorâmico pela abordagem de Gilles Deleuze com respeito às origens filosóficas do universo carrolliano. Deleuze elaborou, em *Lógica do Sentido* (1974), vários pequenos capítulos que discorrem sobre o estoicismo em Lewis Carroll, especialmente em relação às questões paradoxais da linguagem. Identificados os pontos fundamentais do estoicismo em Carroll, pode-se chegar, enfim, à identificação de confluências em *Caprichos & relaxos* e em *Distraídos venceremos* na maneira como o Leminski “centauro homemcavalo”, em sua “metade

bandeirante pioneiro Marcopolo” lidou com a linguagem, a sua própria linguagem. Tais confluências se assentam bem no fenômeno do paradoxo com suas implicações quanto à linguagem, ao significado e ao sentido; aqui, mais especificamente, a linguagem, o significado e o sentido em poesia.

(Façamos, antes de avançar, um breve parêntesis para considerar a definição dicionarizada do paradoxo, percebe-se recorrentemente uma associação com o termo “contrário”, talvez por conta de uma “contaminação” dialética: “para-” não contém a ideia de “contra”, mas de “lateral” – o que não se encontra na mesma “linha” – nesse sentido, “divergir” não é “ser do contra”; do mesmo modo, “contradição” não implica “contrário”, mas “divergente” – nesse sentido, o paradoxo não aponta para dualidades ou tensões dialéticas... Ele aponta mais para a diversidade, a multiplicidade de “linhas de raciocínio” dadas num enunciado.] à opinião dos demais: a doxa. Os paradoxos ainda podem ser classificados em duas categorias: lógicos [na estrutura de linguagem] e semânticos [nos referentes de linguagem]. O Dicionário de Filosofia, de Nicola Abbagnano, traz uma definição de paradoxo que o põe como “contrário à opinião dos demais”, isto é, ao sistema de crenças comuns a que nos referimos; ou então contrário a princípios que se retêm bem estabelecidos ou a proposições científicas. [...] Bernardo Bolzano intitulou *Paradossi dell’ Infinito* (1851) o livro no qual apresentou por primeiro o conceito do infinito não mais como limite de uma série mas como um tipo especial de grandeza, dotado de características próprias: conceito que devia ser definitivamente estabelecido na matemática por obra de Cantor e Dedekind. (v. INFINITO). E, a seu exemplo, foram chamados às vezes Paradoxo as contradições que nascem do uso do procedimento reflexivo, e que mais comumente se chamam “antinomias (v.) (ABBAGNANO, 1982, p. 712). Deleuze afirma que a força do paradoxo não está na sua contradição, mas, sim, no fato de que nos obriga a assistir o aparecimento da contradição (Isto se encontra no capítulo “Décima Segunda Série: Sobre o Paradoxo”, In: *Lógica do Sentido*.) Assim sendo, o mesmo faz parte de um jogo do inconsciente e de um devir-louco que “se opõe à doxa, aos dois aspectos da doxa, bom senso e senso comum” (DELEUZE, 1974, p. 78). O bom senso [uma forma da dedução...] indicaria apenas uma direção a ser seguida, uma opção a ser assimilada, ou a significação mais simples, a previsão de sentido de algo. O senso comum [uma forma da indução], por sua vez, identifica aquilo que foi previsto pelo bom senso. No senso comum, irei reconhecer o que foi dado dentro das leis de um sistema determinado).

A gradual e complexa conceituação dos paradoxos carrollianos que Deleuze formulou em *Lógica do Sentido*, desde suas primeiras páginas, mostra-se intimamente dependente de questões ligadas à identidade, não a uma identidade fixa ou imutável; mas a outra, ligada à mutabilidade que se dá em duas direções opostas e simultâneas. A mutabilidade exemplificada na protagonista, que muda de tamanho, crescendo ou diminuindo, e que sofre fortes golpes na noção que ela tem de si mesma.

O mais incisivo aspecto das questões relativas à identidade é justamente o da linguagem. Deleuze chama a atenção para o fato de ‘a perda do nome próprio ser a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice’ (DELEUZE, 1974, p, 3). De fato, a protagonista, assevera Deleuze, não está certa de qual o sentido exato de seu crescimento ou de sua diminuição, o que incide diretamente sobre sua noção de identidade. Isto é, quando cresce, está obviamente ficando maior do que era, mas também há o paradoxo não tão óbvio de que, no âmbito de sua identidade, a antiga está ficando menor em comparação com a nova. Então, ocorre na narrativa carrolliana a inversão do crescer e do diminuir, pois a mudança de tamanho sempre se dá simultaneamente nos dois sentidos. Daí, a primeira formulação deleuziana dos paradoxos em Lewis Carroll:

O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas. (DELEUZE, 1974, p. 3)

## 2.1 O SENTIDO EM DELEUZE.

A obra de Deleuze, *Lógica do sentido*, desde o título deixa exposta uma questão que tem ampla e complexa discussão na história da filosofia. Desde os estoicos, “fundadores da doutrina do sentido” (ABBAGNANO, 2007, p. 890), a questão semântica, mais especificamente, a possibilidade de um signo referir-se a um objeto, foi enriquecida por uma abordagem diversa do platonismo e do aristotelismo. Sob influência da tese “A teoria dos incorpóreos no estoicismo antigo”, de Émile Bréhier, texto decisivo para a filosofia francesa do século XX<sup>1</sup>, Deleuze relaciona o sentido à noção estoica de incorporeal.

Na linha de pensamento iniciada pelos estoicos, a teoria dos incorpóreos está intimamente imbricada com a relação entre um *nome* e um *objeto*. Em Bréhier, Deleuze encontrará essa

---

<sup>1</sup> Outros influenciados por Bréhier foram Michel Foucault, Jaques Derrida e Maurice Blanchot.

teoria estoica levada a um nível de ciência acerca da observação do significado, em que conceitos ultrapassam a circunscrição de uma identidade fixa. Importa ressaltar que a busca por uma identidade fixa, uma definição, é um esteio da metafísica tradicional. Contudo, ir na direção de mostrar a singularidade de um ser sem desconsiderar seu caráter múltiplo, como aponta Bréhier, é estar na contramão do método aristotélico de elaboração de conceitos definidos, já que se destaca a importância de evidenciar o atributo de um ser como o seu *exprimível*, um dos quatro incorporais estoicos (os outros são: vazio, lugar e tempo)<sup>2</sup>.

O *exprimível*, incorporeal de grande importância para Deleuze, pode ser descrito como uma representação racional correlacionada com os acontecimentos que sobrevêm aos corpos. Este, como incorporeal, é produzido como efeito das interações entre os corpos, inclusive das interações entre os sujeitos do mundo corpóreo, sujeitos que podem exprimir verdades, ou falsidades, sobre os demais corpos, porém jamais atribuindo a esses corpos conceitos fixos. Assim, em vez de um sujeito dizer “a árvore é verde”, dirá “a árvore verdeja”; tem-se aqui o foco no acontecimento, por isso a ênfase estoica nos verbos para se referir ao *exprimível*. De modo simples, o *exprimível* está diretamente relacionado com a linguagem, com o discurso.

Os estóicos afirmavam que só existem corpos (mesmo a alma era corporal, sendo um sopro sutil e invisível, o *pneuma*). Afirmavam também que há certas coisas que não existem propriamente, mas subsistem por meio de outras, sendo incorporais. Entre os incorporais colocavam o *exprimível*, isto é, a linguagem ou o discurso, e consideravam o estudo dos discursos ou dos *logoi* uma disciplina filosófica especial: a lógica.

Por afirmarem que somente os corpos existem, os estóicos afirmavam, como consequência, que os juízos e as proposições só poderiam referir-se ao particular ou ao singular, uma vez que os universais não têm existência, ou seja, não existem corpos universais, mas apenas singulares. As coisas singulares se imprimem em nós por meio da percepção ou da representação; sobre elas formulamos os juízos e os exprimimos em proposições verdadeiras ou falsas, cabendo à lógica duas tarefas:

1. determinar os critérios pelos quais uma proposição pode ser considerada verdadeira ou falsa; e

---

<sup>2</sup> Na filosofia do estoicismo antigo, tudo é corpo, o mundo é uma totalidade interligada, sendo que tudo o que é físico é corpo; o próprio mundo é corpo. Os incorporais estão presentes no mundo, mas não são corpos; atuam na chamada superfície dos corpos, mas não alteram sua essência, nem podem fazê-lo, pois são algo relativo ao efeito sobre os corpos; nada têm que ver com causas.

2. estabelecer as condições para o encadeamento verdadeiro de proposições, isto é, o raciocínio como ligação entre proposições singulares. (CHAUI, 2000, p. 242.)

Cabe citar ainda o que explica Chaui sobre a proposição sob a ótica estoica, lembrando que os acontecimentos, justamente o que a proposição exprime, ocorrem nos limites das interações entre os corpos, os efeitos de superfície:

Uma outra inovação importante trazida pelos estóicos refere-se à proposição. Esta não é, como era para Aristóteles, a atribuição de um predicado ao sujeito (S é P), mas é um acontecimento expresso por palavras: o predicado é um verbo que indica algo que acontece ou aconteceu com o sujeito: “Pedro morre” (e não “Pedro é mortal”); “É dia, está claro” (e não “O dia é claro”); “João adoece” (e não “João é doente”).

Como consequência das inovações (só há corpos, só há coisas singulares, só há quatro categorias, somente o verbo é predicado), os estóicos concebem a lógica como uma disciplina que se ocupa dos significados, buscando, por meio deles, aquilo que significa e aquilo que é. Por exemplo, se eu disser “Sócrates”, temos nessa palavra aquilo que o significado significa – alguém chamado Sócrates -, e nela temos também o próprio Sócrates, que é aquilo que é, ou seja, a coisa real significada pela palavra Sócrates. (CHAUI, 2000, p. 243.)

Os corpos interagem, com seus limites e tensões, no plano da física, pois são causas uns para com os outros dos chamados efeitos de superfície; porém, os incorporais, os acontecimentos e os laço de efeito entre si, correspondem à dimensão da lógica.

Esses conceitos são muito importantes para Deleuze uma vez que este procura demonstrar que a linguagem e a superfície – onde ocorre a interação entre os corpos, justamente a dimensão dos incorporais – estão relacionadas. Para o filósofo francês, o que se pensa e se fala sobre as coisas se dá na superfície. Na *Lógica do sentido* como um todo é desenvolvido o conceito de que a linguagem somente atinge a significação quando transcorre na superfície e de que a significação apenas é factível pelo sentido que a envolve. Nesse caso, não pode ser esquecido que tanto o acontecimento aponta para o sentido quanto a proposição para a linguagem, assim o problema relativo ao sentido implica, nem mais nem menos, a proposição. Por isso a ênfase de Deleuze está no que é expresso, o *exprimível* estoico.

A proposição e os desdobramentos analíticos a ela referidos permeiam a *Lógica do sentido* na busca pela compreensão e pela indicação do sentido ao passo que são expostos e discutidos os paradoxos decorrentes das principais questões de filosofia da linguagem pertinentes à significação e ao significado. De fato, são alistadas mais de trinta séries de questões relativas ao sentido nas quais o elemento paradoxal está próximo ou central, uma vez que o sentido não pode ser esquematizado com uma fórmula simples ou com uma localização simples dentro de uma proposição.

A *Lógica do sentido* é uma obra centrada na questão da relação entre as proposições e os seres referidos nestas, com implicações diretas sobre a noção de identidade, noção esta que desliza no puro devir da realidade, pois a realidade do acontecimento incorporal (estoico) não pode ser dissociada do que quer que constitua o ser ora expresso numa proposição. Um levantamento desses pontos no Deleuze em busca do sentido e sua lógica ajuda-nos a diferenciar em sua argumentação e na sua inquirição temas chave como o paradoxal e o identitário, tópicos fundamentais desta pesquisa. Tal levantamento nos permite uma aproximação entre a Alice de Carroll e a “alice” de Leminski, ambas intimamente implicadas com a linguagem, com a identidade e com o paradoxo. O conceito de paradoxo de fato é muito caro a Lewis Carroll nas aventuras da personagem Alice. Outra conceituação (de fato uma ampliação) de paradoxo está na segunda série: “Dos Efeitos de Superfície”. Deleuze relaciona o fato de os estoicos não verem causas últimas nas relações entre os corpos, pois todos “os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para com os outros” (1974, p. 5). Mais à frente dirá, detalhando a questão, que estes são “quase-causas” (1974, p. 7).

Isso tem grandes implicações na percepção dos fenômenos como efeitos de superfície. Introduce uma forma diversa de compreender as coisas e os acontecimentos. Difere muito das formulações aristotélicas e das concepções platônicas (DELEUZE, 1974, p. 7 e 8.). É bastante diverso de Aristóteles já que para este o que existe é o ser, e as categorias estão em função do ser. Assim, existe a substância como sentido primeiro, estando as categorias apenas relacionadas ao ser como acidentes. Também difere da forma como o platonismo compreende as coisas e os acontecimentos, uma vez que no estoicismo os acontecimentos não escondem em si mesmos causas profundas, razões ocultas, que não sejam apenas efeitos de combinações ou mutações de estados possíveis dos próprios corpos (ou seres).

Para os estoicos os fatos, os acontecimentos, seriam apenas produções na superfície do ser, que no devir – um devir louco, pois ilimitado e multifacetado, – passam a instituir uma multiplicidade infinita de seres incorporais. Isto é, quando algo cresce, ou diminui, ou é tornado

vermelho, ou é tornado verde, ou é cortado, o que se dá então são acontecimentos incorporais na superfície como simples efeito das relações dos corpos uns para com os outros. Em consequência, o chamado “ser profundo das coisas”, aquilo que se procura definir pelos substantivos, passa a ter o mesmo grau de importância que os estados, as quantidades e as qualidades das coisas. Estes passam a fazer parte da representação da substância das coisas, impedindo o pensamento filosófico de enveredar por conceitos como *extra-ser*, pois algo como esse enveredar faz do incorporeal entidades não existentes. Émile Bréhier (2012, p. 27), citando o filósofo e matemático neoplatônico Simplicio da Cilícia, lembra-nos que a propriedade de um ser, em Platão, é a Ideia; mas, nos estoicos, houve todo um esforço no sentido de definir a propriedade de um ser no estado corporal (uma “coisa”, um “material”), sem a intervenção exterior de uma forma (uma “figura”, um “símbolo”).

Sobre esse particular estoico, prossegue Deleuze,

O termo mais alto não é o Ser, mas Alguma coisa, *aliquid*, na medida em que subsume o ser e o não-ser, as existências e as insistências. Mais ainda, os Estoicos procedem à primeira grande reviravolta do platonismo, à reviravolta radical. Pois se os corpos, com seus estados, qualidades e quantidades, assumem todos os caracteres da substância e da causa, inversamente, os caracteres da Ideia caem do outro lado, neste extra-ser, impassível, estéril, ineficaz, à superfície das coisas: *o ideal, o incorporeal não pode ser mais do que um ‘efeito’*. (DELEUZE, 1974, p. 8)

Deleuze prossegue ao destacar a importância extrema da consequência de uma tal abordagem quanto ao ser e ao devir. Em Platão, aquilo que fugia ao idealismo não se deixaria eliminar, esconder, suprimir da crítica filosófica; e Sócrates questionou a respeito da Ideia de coisas tais como “pelo”, “imundície” e “lama” – seres que não se podiam enquadrar no sistema filosófico platônico como “cópias” ou “simulacros”. Porém, no estoicismo, esses que não se deixaram recalcar ganharam estatuto filosófico.

A síntese deleuziana continua:

É o resultado da operação estoica: o ilimitado torna a subir. O devir-louco, o devir-ilimitado não é mais um fundo que murmura, mas sobe à superfície das coisas e se torna impassível. Não se trata mais de simulacros que escapam do fundo e se insinuam por toda parte, mas de efeitos que se manifestam e desempenham seu papel. Efeitos no sentido causal, mas também ‘efeitos’ sonoros, ópticos ou de linguagem – e menos ainda, ou muito mais, uma vez que eles não têm mais nada de

corporal e são agora toda a ideia... O que se furtava à Ideia subiu à superfície, limite incorporal, e representa agora toda a *idealidade* possível, destituída esta de sua eficácia causal e espiritual. Os estoicos descobriram os efeitos de superfície. Os simulacros deixam de ser estes rebeldes subterrâneos, fazem valer seus efeitos (o que poderíamos chamar de ‘fantasmas’, independentemente da terminologia estoica). O mais encoberto tornou-se o mais manifesto, todos os velhos paradoxos de devir reaparecerão numa nova juventude – transmutação. (DELEUZE, 1974, p. 8)

Esse devir louco, esse fazer vir à superfície, essa “transmutação”, julgamos encontrar paralelo na poética do “cachorro louco” (LEMINSKI, 2013, p. 102), que, assim como os cínicos – aqueles “iguais a um cão” para seus detratores, segundo certa popular etimologia –, também procura a virtude (o capricho e a vitória), no caso da poesia, mas que também sabe sobre um não-idealismo estoico – o qual soaria relaxado e distraído, não comprometido, aos que desconhecem o fenômeno poético. Isso é algo que tem significativa implicação com a busca de uma identidade poética em Paulo Leminski.

Um primeiro indício de dialogismo entre Leminski e Carroll com respeito ao tratamento poético da questão da identidade aparece já nos primeiros poemas de *Caprichos & relaxos*. O texto epígrafe<sup>3</sup>

de como  
o polaco jan korneziowsky  
botou a persona/fantasia  
de joseph conrad  
e virou lord jim/childe harold

(LEMINSKI, 2013, p.31)

faz alusão ao fenômeno relacionado ao autor e à sua identidade literária. No caso, a identidade artística, Joseph Conrad, pseudônimo de Jan Korneziowsky. Mas não apenas isso; a questão da identidade, como uma das temáticas do livro, ultrapassa a relação indivíduo/autor e se assenta no vínculo autor/personagem, no caso “lord jim”, personagem do livro homônimo de Joseph Conrad, e ainda “childe harold”, também personagem, no caso do poema narrativo *Peregrinação de Childe Harold*, que é de outro poeta, Lord Byron.

---

<sup>3</sup> Considera-se aqui uma epígrafe porque o texto está ocupando uma parte da página que normalmente é reservada a epígrafes quando se deseja fazer uma, além disso, está, na edição completa de seus poemas, em letras com fonte reduzida, também porque está servindo de tema ou assunto para resumir ou introduzir o livro e ainda porque está homenageando outros autores e suas criações poéticas.



A questão de identidade pelo expediente da criação poética aparece em *Caprichos & relaxos* desde a epígrafe, instaurando a temática da identidade no livro. Todavia, certas características saltam aos olhos neste texto, aqui considerado epigráfico. Primeiro: as epígrafes tendem a ser citações diretas de textos de outros autores; o que não ocorre no caso, pois a redação é do próprio Leminski – muito como um título à maneira latina, com expressões iniciadas pela proposição “de” –, isso faria pensar que se trata de um texto título, fazendo com que a epígrafe seja parte ativa do texto, um ponto de partida para discussão ou questão. Segundo: ao redigir um texto que mais procura descrever o modo como algo se processa ou se processou, Leminski apresenta-se tributário de um igual proceder poético, como o das consecuições artísticas dos autores citados. Terceiro: as antigas epígrafes eram feitas somente com letras maiúsculas, algo sistematicamente mudado neste caso mas não diferente dos outros textos da coletânea; mesmo os nomes próprios estão grafados em minúsculas.

Interessante como, em vez de ter citado algo de Conrad ou de Byron, o Leminski “metade decadente alexandrino bizantino” procura citar alguma coisa do processo criativo em relação direta com a vida pessoal (Jan Korneziowsky), com a autoria (Joseph Conrad), com o resultado artístico (“lord jim” e “childe harold”). A questão da identidade ganha mais fortes contornos, pois dá-se destaque ainda a nomes próprios, embora em letras minúsculas.

O texto epigráfico constitui um rico jogo poético a partir das indicações relacionadas ao tema da identidade. Leminski traz para o centro de seu *Caprichos & Relaxos* referências como a autoria, as posturas poéticas, a influência e tradições literárias, o que evidencia a importância dos fatores biográficos subjacentes ao processo criativo. Tais elementos biográficos referenciados no texto-epígrafe fazem alusão a elementos da biografia do próprio Paulo Leminski, também de origem polaca, também autor, também ator literário (em variadas personas). Não é gratuita a coincidência da origem polaca e da procura de uma identidade literária. Todavia, não podemos esquecer que, como se expressou o próprio Leminski no ensaio “Sem eu, sem tu, nem ele”, “o primeiro personagem que o escritor cria é ele mesmo” (LEMINSKI, 2012, p. 106). Leminski prossegue dizendo que, da mesma forma como não comporta um “eu”, “o texto literário também não se refere a nenhuma realidade fora de si mesmo” (p. 107). O autor está dando assim ênfase à importância da textualidade, não a realidades biográficas. Importa ao texto poético a sua autorreferencialidade, ou seja, seus elementos textuais, seu “palavreado”. É a isso que refere o poeta quando nesse ensaio diz: “o texto literário só tem interior” e, mais adiante, “a palavra é um gesto fundador” (idem, ibidem, p. 107 e 108).

O jogo poético na epígrafe não se limita a fazer referência a autores, a personas, a influências e a posturas poéticas. Surgem elementos sonoros e semânticos de contornos não gratuitos. Pode-se notar certa relação entre a sonoridade do nome Leminski e do nome Korneziowsky; ainda subjaz a sutil relação de sentido entre a palavra “lord” do personagem viajante “Lord Jim” e do autor peregrino Lord Byron, criador do herói da *Peregrinação de Childe Harold*. Interessante como o título nobiliárquico do personagem de Conrad e do autor Byron contrasta com a origem prosaica de Korneziowsky; o homem comum, de origem polonesa, no universo dos valores da nobreza – o sofisticado e o simples, o caprichoso e o relaxado. Em razão de ‘botar a persona/fantasia’, isto é, de dar margem à produção poética, todo um emaranhado de implicações identitárias é trazido à baila para dar relevo a poemas de caracteres tanto “nobres” como “plebeus”, a textos que têm “caprichos” e “relaxos”. Disso resulta o efeito epigráfico do texto, porém não abrindo mão de ser bastante poético em função do tratamento dado à sua escrita.

Outra característica desse texto deve ser notada, pois este ganha um *status* metalinguístico ao expor algo da essência ou da motivação subjacente nos poemas de *Caprichos & relaxos*. Isso reforça a bem conhecida questão da metalinguagem como metapoesia na obra leminskiana, algo certamente muito caro ao Paulo Leminski “guerreiro da palavra”. Antes de propriamente constituir um paradoxo, o texto epigráfico instaura a possibilidade da dupla leitura. A ambivalência pode ser encontrada nos dois conjuntos de expressões: “persona/fantasia” e “lord jim/childe harold”. Não tem fácil solução qualquer arrazoamento sobre se a barra tem significação aditiva ou disjuntiva. O fato de se poder ler tanto persona e fantasia, lord jim e childe harold quanto persona ou fantasia, lord jim ou childe harold – além, é claro, de haver a abertura para se ler simultaneamente as duas formas – amplia ainda mais a noção de identidade ambivalente que já se introduz no livro e torna a relação de sentido entre essas palavras mais significativa, não redutível a fórmulas simplificadoras. A utilização de barras apresenta a possibilidade de leituras concorrentes: aditivas, disjuntivas ou ambas com implicações diretas com o tema da identidade.

O vínculo ambivalente que a barra estabelece destaca a força da temática da identidade na obra leminskiana e a relevância da intertextualidade em sua escrita. Tal intertextualidade alcança outros ramos do conhecimento humano que não apenas o artístico; neste caso um ramo muito importante para Lewis Carroll – o da Matemática. Essas barras dão a possibilidade de leitura de relações matemáticas, mais especificamente a relação entre numerador e denominador, em que se têm, respectivamente: a parte que é considerada de um todo e o número de partes em

que esse todo é dividido. Assim, tem-se, como numerador (parte considerada) “persona” e “lord jim”; como denominador (número de partes em que o todo é dividido), “fantasia” e “childe harold”. O vínculo estabelecido constitui um sentido completo uma vez que a persona é uma parte da fantasia (imaginação artística ou criativa) e o personagem “Lord Jim” aponta para elementos que o precedem desde o personagem “Childe Harold”; de fato, não só entre os personagens há pontos em comum em relação a influências literárias, mas também entre os autores, Conrad e seu predecessor Byron, entre os quais são encontradas certas semelhanças biográficas e estéticas. A relação numerador/denominador, portanto, configura-se em função da dependência que o primeiro elemento tem como parte do universo que o segundo elemento pode constituir. As implicações de influência e tradição artísticas ficam assim bem evidenciadas, pois recorrentes.

### 2.1.2. Identidade paradoxal

Ainda apostando nas considerações sobre efetividade da noção de identidade na produção artística, não se pode deixar escapar o fenômeno do paradoxo segundo os estoicos, conforme pode ser percebido em Lewis Carroll e sua heroína. A página que contém o texto epigráfico tem apenas um outro trecho/texto, o qual, em seus primeiros versos, expressa o desejo do eu lírico de ‘querer ser um grande poeta inglês do século passado’. Este poema estabelece uma inteira correspondência com o conteúdo da epígrafe. É patente que o tema da identidade perfaz o início do livro *Caprichos & Relaxos*, mas essa temática jaz implicada, não com qualquer abordagem do que possa ser *identidade*; antes, pelo viés carrolliano, ela se relaciona com os liames estabelecidos com o fenômeno do paradoxo.

Assim, não há uma associação imediata entre os dois textos sem conflito ou contradição, justamente ao tratar do assunto *identidade*. O fato de o eu lírico deixar exposto, como desejo ou intenção, ‘ser um grande poeta inglês’ pode parecer incoerente com o expresso no outro texto da mesma página. Na expressão “grande poeta inglês” implícitos estão Byron e – de forma mais ampla – Conrad, já que, para Leminski (2012, p. 16), ser poeta ultrapassa o simples fato de escrever poemas; ser poeta pode envolver a escrita de textos em prosa se esta contiver algo de verdadeiramente poético.

Não descartamos, ainda, a possibilidade da inclusão de Lewis Carroll, romancista e poeta inglês do século 19, que, em função do emprego espacial e compositivo das palavras, pode ser

considerado um precursor da poesia de vanguarda (GARDNER *apud* CARROLL, 2002, p. 31, nota 4). Em nota à edição comentada de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*, Martin Gardner, um dos maiores especialistas em Lewis Carroll, lembra, a respeito do poema sobre a história que o camundongo conta à menina, que este texto é um poema “emblemático” ou “figurado”. Poemas figurados são os “poemas impressos de tal maneira que se assemelham a algo relacionado a seu tema” (GARDNER *apud* CARROLL, 2002, p. 31, nota 4). Lembra também que esse tipo de poema remonta à Grécia antiga e que foi praticado por poetas tão eminentes quanto Robert Herrick, Gerge Herbert, Stéphane Mallarmé, Dylan Thomas, e.e. cummings e Guillaume Apollinaire. Importa lembrar ainda que o nome Lewis Carroll é também uma fantasia literária, um pseudônimo; seu nome de batismo é Charles Lutwidge Dodgson. Acreditamos que tais referências apontam no sentido de reforçar a hipótese de que o criador das aventuras no *País das maravilhas* e *Através do espelho* pode estar referenciado já no primeiro poema de *Caprichos & relaxos*.

Todavia, o nexo paradoxal entre os dois textos da página 31 de *Toda poesia* é mais sutil do que uma simples oposição; o querer ser, mesmo que “um dia desses”, está correspondente ao ato criativo, ao ato poético, mas no então nível revelado na epígrafe, nível de caracteres próprios devido à sua particular “persona/fantasia”. Fica então sugerida a paradoxal porém estruturante ligação com o tópico da identidade uma vez que a descrição “de como / o polaco jan korneziowsky / botou a persona/fantasia / de joseph conrad / e virou lord jim/childe harold” apresenta, em teor epigráfico, dois verbos afirmativos – “botou” e “virou” – indicadores de algo concluído, consumado, ao passo que o texto seguinte manifesta algo cuja efetivação está no futuro: “um dia desses, quer ser / um grande poeta inglês / do século passado ...”.

Tanto é assim que o paradoxo identitário se desenvolve já no próximo poema, “contranarciso”; neste a temática da identidade torna-se mais explícita ao centralizar-se na questão do eu poético sob um título que contradiz a noção comum de eu literário. A despeito das indicações que os dois textos da página anterior possam dar quanto a uma centralização romântica num certo eu lírico, sugerido na epígrafe e explicitado no poema seguinte, em “contranarciso” essas indicações são problematizadas em tons paradoxais, o que traz as questões identitárias a uma nova localização ou condição. O texto acrescenta “o outro” num inter-relacionamento ambivalente e polissêmico com o eu lírico. As identidades de ambos são ampliadas ao ponto de se configurarem múltiplas e multifacetadas. Sua primeira estrofe assim expõe o ponto:

em mim  
eu vejo o outro

e outro  
 e outro  
 enfim dezenas  
 trens passando  
 vagões cheios de gente  
 centenas

(LEMINSKI, 2013, p. 32.)

A identidade do eu lírico se desdobra em outras mas agora igualmente simultâneas no transcorrer da vida, algo que no caso significa “no transcorrer de sua poética”, pois em Leminski não se pode separar facilmente as temáticas “vida” e “poesia”.

Todavia, o desdobramento se amplia para abarcar o leitor, todos aqueles que possam travar contato a poesia de Leminski. O “outro” se transforma em “você”, este que está em contato direto com o eu lírico, contemporâneo de sua existência artística. De fato, esse “outro”, esse interlocutor “você”, compartilha a dimensão poética que pretende alcançar o eu poemático, uma vez que “em mim / eu vejo o outro” e “o outro / que há em mim / é você / você / e você”.

Neste poema, a existência do “eu” implica a existência do “outro/você” e vice-versa. Seu relacionamento se dá, não explicitamente à base de um fingimento artístico, como o de uma “autopsicografia” pessoana, mas como convivência em um único “eu” que vê em si mesmo muitos ‘outros/vocês’; um único “eu” múltiplo e multifacetado, portanto. Há um todo nessa relação que é cheio de vida, “trens passando”, “vagões cheios de gente”, ou seja, a própria matéria da vida enquanto devir e enquanto laços afetivos é tema de sua poesia. Claro fica que esse “outro/você” é tão ficcional quanto o “eu” poético. No mesmo ensaio “Sem eu, sem tu, nem ele”, Leminski afirma que “o leitor, no texto literário, também é uma ficção”, demonstrando assim que a importância da criação literária, da *poesis*. (LEMINSKI, 2012, p. 107).

Os “trens passando”, a passagem da vida no presente contínuo da existência, é reforçado pela repetição dos pronomes “outro” na primeira estrofe e “você” na segunda, uma constante atualização; mas esta atualização implica a mudança, uma vez que a terceira e última estrofe faz surgir o terceiro elemento na inter-relação “eu” e “outro/você”; no caso, surge o ‘ele’, um outro, terceira pessoa. Interessante como, à semelhança da narrativa carrolliana, existe inicialmente o “eu”, que logo é confrontado com o “outro”, resultando que ambos passam a ficar peculiarmente relacionados, ao ponto de o “outro” mostrar-se “você”, alguém próximo, e o “eu” também revelar-se mudado, pois jamais se perde de vista a questão da perda e do ganho

no que diz respeito à identidade. No entanto, a aproximação em Leminski chega à dimensão de o “eu” *passar a ser* o “você”; ao mesmo tempo, tem-se o paradoxo de o “eu” não ser mais o mesmo (assim como ocorre ao “você”), ambos no devir louco da existência. Esse devir existencial alcança o extremo de um além e de um aquém. A terceira estrofe introduz dialeticamente um novo terceiro elemento, o ‘ele’, que também passa a ter iguais desdobramentos com o “eu”. Por fim, os três se mostram um só “nós”, atualizando a dinâmica da mudança identitária, cada um indo ao máximo de si, já sendo outro; e simultaneamente, já sendo outro, chegando ao mínimo de si mesmo.

Não há nomes próprios nesse processo, apenas pronomes; do pronome pessoal da primeira pessoa do singular (eu), chega-se ao pronome indefinido (outro), naturalmente em terceira pessoa; após o que já se está no pronome de tratamento (você), referência a alguém com quem se comunica. Mais adiante há uma atualização no sentido de surgir um pronome pessoal em terceira pessoa (ele), que, por sua vez, guarda em si a ambivalência de poder indicar alguém indefinido ou alguém definido; este mantém uma certa paridade com a indefinição do “outro” e com a definição do “você”. Até que advém, em semelhante desenvolvimento dialético, o pronome pessoal em primeira pessoa mas agora no plural (nós); contudo, o “nós” faz surgir ainda maior ambivalência: pronome para um conjunto de indivíduos, que podem ser tanto mais ou menos integrados; mas também substantivo comum (nome) para designar o emaranhamento, o entrelaçamento, o atar-se, aqui significando tanto a si mesmo quanto ao outro.

Esse é o “contranarciso”, o que não vê exatamente a sua imagem mas vê outro, que é o eu múltiplo e multifacetado, que constitui uma interdependência com ‘outros/vocês’ e ‘ele’, para redundar em “nós”, “e só quanto” ‘está em “nós”’, ‘está em paz’. Esta paz, no entanto, não advém de estarem todos estes em plena harmonia no “eu” emissor do poema. O último verso expressa uma ideia de concessão, “mesmo que estejamos a sós”; este faz vir a percepção de que cada um está em si mesmo e, ao final, paradoxalmente sozinho.

Não se pode deixar de notar o aparecimento, ainda que implícito, do último ser – o leitor efetivo, presumido no poema, não mais como alguém exercendo algum relacionamento com o “eu” ficcional do autor, que o leva a ser, para comunicar-se, múltiplo e multifacetado, mas um outro/você de existência efetiva além do texto, leitor que, todavia, está implicitamente convidado a envolver-se com os “nós” que o poema faz funcionar. Esse é o leitor de existência independente do autor, da realidade objetiva e extraliterária, mas que é convidado a integrar-se ao envolvimento que possibilita a poesia, já que tal leitor é pressuposto e concebido como parte importante da motivação poética. Não por acaso alerta o poeta desde o início do livro:

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,  
o olho, o coração e a inteligência.  
Poemas para dizer, em voz alta.  
E poemas, letras, lyrics, para cantar.  
Quais, quais, é com você, parceiro.

(LEMINSKI, 2013, p.27)

Disso resulta, então, toda uma dinâmica um tanto semelhante à do relacionamento autor/leitor em “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (1972, p. 164), poema em que temos o poeta “fingidor”, que ‘finge a dor que deveras sente’, e a expressão metapoética da inter-relação com os leitores também ‘fingidores’, os quais, segundo o texto, sentem, ao ler o poema, uma dor nova, não sentida antes, a qual não é uma das ‘duas que o poeta teve’; essa é, de fato, igualmente “fingida”, (ficcional/literária). Desde o título está referenciada a metalinguagem – uma descrição da “alma” do autor poético em ação; portanto, do ato de criação poética.

Em Leminski, porém, o vínculo autor/leitor dá-se antes pelo próprio fazer do poeta, que anuncia o ver em si próprio o outro e que deslinda o essencial do processo identitário do eu lírico. Isso não significa que tudo exista apenas no ser do poeta, em suas idiossincrasias; muito pelo contrário, a poética de Leminski quer incluir o leitor, seu “parceiro”<sup>4</sup>, no particular universo da poesia. Não por acaso, também, esse texto metalinguístico da página 27 lembra muito um poema em sua formatação; as cinco linhas parecem compor cinco versos; estes não apresentam rimas evidentes (*em silêncio?*), mas deixam transparecer certas assonâncias, o “e” e o “i”, em: “silêncio”, “inteligência” e “parceiro”; e o “a” em: “alta”, “cantar”. Ainda se insinuam algumas aliterações: o “p” em “poemas”, “para” e “parceiro”; o “l”, em “lerem”, “silêncio”, “inteligência”, “letras” e “lyrics”; o “c” em novamente “silêncio”, “inteligência” e “parceiro”; e o “r”, em “lerem”, “coração”, “para”, “lyrics” e “parceiro”. Todas essas ocorrências apontam sonoridades típicas de poemas mais aparentados com a música. Assim como a epígrafe de *Caprichos & Relaxos*, o texto ao leitor/“parceiro” da página 27 flerta com o texto poético e instaura a poesia como algo sempre presente e vivo, pulsante mesmo no que poderia parecer algo bastante prosaico .

O verso “mesmo que estejamos a sós” lembra, por fim, que de fato autor e leitor não têm necessariamente um encontro empírico, que cada um vive ou viveu em seu mundo; não ao ponto, entretanto, de não ser possível ou bem-vindo o encontro pelo viés artístico. Daí o título

<sup>4</sup> Cf. a noção de “semblable” em Baudelaire. Muito curioso seria um estudo que se preocupasse em traçar um perfil do “semelhante” de Leminski.

“*contranarciso*”, isto é, contra ou diverso em relação à autocontemplação fechada e ao alheamento para com os demais. Podemos pensar ainda a existência de uma indicação no sentido de ser contrário ao poeta da “torre de marfim”, em seu intelectualismo desvinculado do mundo cotidiano. Deixa-se, assim, bastante evidente que o “eu” presente nos poemas de *Caprichos & relaxos* não é de natureza narcisista, especialmente porque se constitui de um indivíduo paradoxalmente múltiplo e de multifacetada individualidades. A condição ou localização desse “eu” vai além de uma simples noção de “indivíduo”, não obstante está aquém de uma totalidade perfeitamente harmônica com esse complexo “eu/outro/você/ele/nós”.

Assim, o “outro” e o “você” são ao mesmo tempo o leitor ficcional, criação do poeta, e o leitor empírico, leitor outro em última instância, sendo que este último é convidado a ser “parceiro” das empreitadas poéticas do autor. Não se pode esquecer que tanto o “eu” do poema quanto o “outro/você”, destinatário da mensagem, são representações estéticas. Em um ensaio, “O Tu na Literatura” (2012), Leminski aponta para o fato de que, no processo de criação literária, não é somente a mensagem, um dos elementos da comunicação dentro da esquema jakobsoniano, a ser afetada pelo processo de inovação poética. Leminski prossegue: “Qualquer um dos momentos do circuito da circulação das mensagens pode ser criado, ‘artistificado’, SIMULADO” (2012, p. 127). Ele acabara de citar o emissor, o suporte físico da mensagem, o código da mensagem e também o receptor. Daí acrescenta: “Essa simulação é parte constitutiva do processo gerativo do texto mesmo” (p. 127).

Ainda nesse artigo, sob o tópico “Ficções no polo receptor”, tem-se:

Quem é o invisível alvo do texto de criação?  
 Tem um de verdade. E um simulado.  
 De verdade, o público real que entra em contato efetivo com a mensagem e a consome: leitores, compradores, ouvintes, espectadores.  
 Mas o destinatário também pode ser simulado, fingido, imaginado.  
 Essa simulação nada tem de real e faz parte do processo artístico da obra.

(LEMINSKI, 2012, p. 129)

Se por um lado “*contranarciso*” parece contradizer, como construção de um “argumento poético”, um certo ideal romântico sugerido na página anterior de *Caprichos & relaxos*; por outro atualiza a dinâmica das identidades mutáveis ao deixar transparecer o intercâmbio que estas podem elucidar como fenômeno literário. Ocorre então um novo desenvolvimento de paradoxos – defende-se aqui algo como uma dialética centrada em contrassensos ao estilo



Carroll, quando a contradição é em si mesma inevitável e necessária à revelação de novos sentidos. A dinâmica das identidades avança para a ampliação de suas dimensões e de seus laços de sentido, pois a economia das relações identitárias em “contranarciso” traz para o vínculo eu lírico/interlocutor (e por extensão para a relação autor/leitor) o que foi explicitado na epígrafe e no primeiro poema, nos quais está indicado o entrelaçamento do eu lírico (“um dia desses quero ser”) com sete outras face poéticas (alguma poesia drummondiana?): “o polaco jan korneziowsky”, “a persona”, a “fantasia”, “joseph conrad”, “lord jim”, “childe harold” e “um grande poeta inglês”. Ainda que em sentidos diferentes, o eu poemático é múltiplo e multifacetado em todos esses sentidos porque se mostram suplementares, contudo não se espera uma inter-relacionamento consumado, pois cada um dos envolvidos está “a sós”. Há algo como o “vazio agudo”, porque ‘anda meio cheio de tudo’ (LEMINSKI, 2013, p.310).

Assim como em Carroll, e na esteira da tradição, em Leminski o paradoxo é a afirmação de dois sentidos simultâneos *e por princípio divergentes*; o devir paradoxal por que passa a protagonista nas aventuras carrollianas encontra paralelo na dinâmica da ambivalência identitária na qual transita o eu poético em *Caprichos & relaxos*. Sua “Alice” é a contestação de uma identidade pessoal em tudo o que possa lembrar o ideal platônico, uma vez que é a aventura da perda do nome próprio, perda da identidade certa e de um saber com garantias; é o que constitui, segundo Deleuze, a aventura mesma da menina (1974, p. 3). Também em Leminski não há contraste simétrico entre o ideal e o simulado num sentido vertical com suas metáforas de profundidade; há uma unidade que aponta para duas dimensões opostas na superfície da escrita poética, a unidade entre o “eu” e o “outro”/ “você” – o “nós” em sua parceria no sonho artístico que se deixa mostrar no desejo de ser um poeta “grande”<sup>5</sup> (LEMINSKI, 2013, p. 31) mas que pode acabar por ser um poeta “de bosta” / “perdendo tempo com a humanidade” (idem, ibidem, p.51), ao não se estabelecer uma verdadeira parceria, seja entre poeta e leitor, seja entre poeta e poetas, seja entre poeta e tradição no universo maravilhoso e especular da arte com todos os seus artifícios expressivos.

Essa unidade é um contrassenso identitário, que desliza em seu devir poético louco ou de “cachorro louco” (idem, ibidem, p. 102), do poema “o pauloleminski”, nome em minúsculas, de uma só palavra composta, como em “contranarciso”, sim um “cachorro louco” bem-vindo para incomodar, atacar o cômodo; um contrassenso identitário, que se “não fosse isso e era menos” / “não fosse tanto e era quase” (2013, p. 81) – expressão-título à coletânea de que faz

---

<sup>5</sup> Ser “poeta grande” tem uma dimensão individual (serei reconhecido...) e uma dimensão coletiva (farei parte da tradição).

parte “o pauloleminski”, mas um título antitético, que aponta para imprecisões; contrassenso que ‘faz poesia’, em paradoxos tais como “fazia poesia” / “e a maioria saía” / “tal a poesia que fazia”, afirmações que são concluídas com “fazia poesia” / “e fez alto” / “em nossa folia” / “fazia tanta poesia” / “ainda vai ter poesia um dia” (idem, ibidem, p. 87); e que também atualiza tão peculiar paradoxo das identidades poéticas:

você  
com quem falo  
e não falo

centauro

homemcavalo

você  
não existe

preciso criá-lo

(idem, ibidem, p. 95)

Essas inter-relações todas já estavam anunciadas no neologismo que dá título ao poema da página 32, “contranarciso”. O fato de haver a preferência pela palavra composta em justaposição, e não pela expressão natural formada de duas palavras, “*contra*” e “*narciso*”, dá indício de unidade ou de um composto que tende à homogeneidade; no entanto, a palavra é formada pela preposição “contra” e pelo substantivo “narciso”, este representando a centralidade no “eu”, aquela apresentando a oposição à ideia expressa pelo substantivo, o que aponta, a princípio, para uma negação, mas que, ambigualmente, aponta também para uma alternância identitária da dimensão narcisista da poesia leminskiana, uma vez que o Leminski múltiplo tem o compromisso de oscilar de uma identidade plena/fechada para outra também plena/fechada; assim, seu narcisismo poético não pode deixar o primeiro plano da representação poética para alojar-se em outros “segmentos de expressão” mais sutis. A composição “contranarciso” encerra um jogo que mescla a noção de “unidade” (desde o nível morfológico) e de negação a essa unidade (desde o nível semântico). Esse arranjo de unidade composta e de oposições internas atualiza o fenômeno dos paradoxos identitários desenvolvido no livro como um todo.

Em *Caprichos & relaxos* a não identidade fixa, que desliza no puro devir poético, chega à página 35 no texto sem título “mesmo / na idade / de virar / eu mesmo”. Há aqui a clara

afirmação de que ainda não se é uma identidade fixa; o que equivale a dizer que não há e nem haverá tal fixidez, uma vez que alcançou já a idade necessária para semelhante coisa, sem, no entanto, a ter realizado. O poeta pode ter chegado à maioridade civil, mas não alcançou a maturidade existencial. Essa questão é o tema do poema; atualiza a aventura poética de um eu literário pós-moderno, que não chega jamais a definir ou sequer referenciar uma identidade fixa. É um eu lírico que está além e aquém de uma definição objetiva: além, porque ainda não conseguiu “virar um eu mesmo” (p. 35); aquém, porque ‘ainda se confunde felicidade com’ “este nervosismo” (p. 35), quando o pronome *este* aproxima ou presentifica algo de destoante, de inadequado e de tumultuoso, o que aqui entendemos como incompletude, uma não plenitude, uma não perfeita harmonia – a falta de paz interior, a qual está contrastando com as afirmações indicativas de paz feitas nos últimos versos em “contranarciso”: “e só quando / estamos em nós / estamos em paz / mesmo que estejamos a sós” (p. 32).

Tais incongruências por vezes ficam mais explícitas em Leminski, como no poema que dá título à coletânea publicada em *Distraídos venceremos* (2013), “Ais ou menos” (p. 211). Neste caso, em oração (pela descrença) a um ambíguo “Senhor”, surgem muitas e paradoxais indicações de incoerência identitária. O eu lírico pede poderes sobre “o sono”, no caso, “esse sol em que me ponho / a sofrer meus ais ou menos, / sombra, quem sabe, dentro de um sonho”. Muitas são as antíteses que estabelecem a temática existencial do texto: pedir poder sobre algo em que impera a inconsciência; a associação entre o sol e o sono, dormir em pleno dia, sendo que o “sono” é “sol” e “sombra”, a qual, “quem sabe”, possa estar “dentro de um sonho”.

O eu lírico também pede forças para saltar “do abismo” onde se encontra, mas, paradoxalmente, este salto seria de um tal abismo (empírico, figural) até “ao hiato onde” o eu lírico falta a si mesmo (imaginário, figural). Não por acaso, os últimos versos deste poema são: “sim, quero viver sem fé, / levar a vida que falta / sem nunca saber quem é” (p. 211). Fica mais do que evidente o discurso às voltas com a problemática decorrente das questões que envolvem o eu em sua expressão artística, indicada fortemente nas expressões ambíguas e polissêmicas como “falta” (o que resta para completar algo ou o que está ausente, tornando a completude uma quimera?), e “quem é” (referência a si, no abismo em que se encontra, e ao outro, este sendo o que estaria no hiato em que ele falta a si próprio?).

Em Leminski, o paradoxal instaura algo de maior contundência existencial do que o não ‘ser eu nem o outro’, de Mário de Sá-Carneiro, quando se é ‘qualquer coisa de intermédio’, havendo ainda algo como um ‘pilar da ponte de tédio que vai de um certo “mim” a um certo “outro”, algo que, pelo menos, tem algum elemento fundador ou alguma referência para se contrastar as

vicissitudes identitárias – o “pilar”. Em “Ais ou menos”, não existe pilar; existe o “abismo” onde o eu lírico “se encontra” (expressão ambivalente), no qual não encontra forças a fim de saltar para o “hiato” (abertura, separação) onde falta a si mesmo, porém onde, ‘dentro de si’, algo de mínimo se instaura, “a pedra, / e, aos pés da pedra, / essa sombra, pedra que se esfalta (p.211).”

Não existe pilar, mas algo existe como uma pedra, um princípio, uma base e, ao mesmo tempo, uma referência ao metro – ritmo poético – pois a pedra tem “pés”; e também há no eu lírico essa sombra que está “aos pés da pedra” como algo tributário de uma tradição sólida de um modernismo parnaso-drummondiano, “pedra, letra, estrela à solta”, não um estar no meio do caminho mas um *estar no caminho* de algum meio para libertar-se como poesia original e, simultaneamente, render as devidas homenagens à poesia cristalizada pela tradição, uma vez que não se pode deixar de ‘ouvir tais estrelas’.

Por um lado, a identidade desse eu lírico leminskiano está à sombra, sob a grandiosidade de seus predecessores e, portanto, como que apagado, às escuras; por outro, está sob a guarda ou proteção destes, pois essa sombra é já uma incipiente pedra também, que muito se esforça e se extenua, que não desistirá, ante à luta vã com as palavras, de transcender-se diante do “sol”, dessa tradição a que se entrega e na qual também corre o risco de sofrer um ocaso; por isso pede poderes sobre “o sono”, que é “esse sol em que me ponho / a sofrer meus ais ou menos...”, e, por fim, “levar a vida que falta / sem nunca saber quem é” (p. 211), sem nunca ter uma identidade poética fixa; porém instaurando o poético – a criação, o renovar-se – como identidade: eis o paradoxal leminskiano, que é o paradoxal das letras artísticas.

Na coletânea “Ais ou menos” estão ainda mais explícitas as referências à constituição dessa identidade vacilante. O texto “incenso fosse música”, com seus versos em movimento de pêndulo e com suas bastante claras formas de criar harmonias com a transcendência almejada na literatura do Simbolismo:

isso de querer  
ser exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai  
nos levar além

(LEMINSKI, 2013, p. 228)

O paradoxo oscila *entre* o querer ser justamente aquilo que se é (individualmente) e a possibilidade de acabar por ir além; o que chama mais a atenção no balanço das entrelinhas é a

percepção de que o conjunto, o “agente”, o “nós” implícito, pode levar à transcendência. Contrasta a noção de “querer ser apenas o que se é” – o que em si já é paradoxal – com a compreensão de que se pode ultrapassar as próprias limitações do *para quem se estava sendo*. Curioso, enfim, é como a limitação se expõe não apenas quando confrontada com o transcendente, mas também é revelada quando contraposta às dimensões de uma existência individual que não chega a ser completa em si mesma. Mais adiante, ao se analisarem os paralelismos existentes entre poemas de páginas adjacentes, será dada atenção aos entrelaçamentos que este poema tem com o texto da página anterior, o “até mais”, poema que joga com as referências à “matéria bruta” e às noções de “ideia”.

Por hora, fica destacada a inversão materializada por “incenso fosse música”. Primeiro ponto: está elíptica a conjunção condicional “se” no título do poema; segundo ponto: decorre do título que, ‘se incenso fosse música’, então se pode ser levado além justamente por se querer ser o que simplesmente se é<sup>6</sup>; terceiro ponto: decorre também que ‘se incenso não for música’ (o que material e empiricamente é um fato), então, por inversão lógica, ‘isso de querer ir além pode vir trazer a exatamente o que se é’, sem transcendência, pois não se vai ao além; último e concludente ponto: o fato de estar implícita a condicional “se” no título abre para a temática da identidade a questão da possibilidade do vir a ser caso certas condições sejam estabelecidas ou atendidas; tal abertura é muito cara às duas narrativas das aventuras de “Alice”, essencialmente no que diz respeito aos fenômenos relativos à linguagem como constitutiva da identidade; no caso Leminski, à linguagem como instauradora de uma identidade poética, que é uma poética da identidade.

É fundamental para esta pesquisa a inter-relação identidade e linguagem poética nas coletâneas de *Caprichos & relaxos* e de *Distraídos venceremos* e sua similitude com a mesma ocorrência nas aventuras de Carroll, inter-relação que será considerada no próximo capítulo; no entanto, faz-se necessário, para destacar a importância da linguagem poética no poema “incenso fosse música”, apontar para a sutil aliteração relativa ao [s] fricativo alveolar desvozeada nas palavras “incenso” e “fosse” e também para o efeito musical do abrandamento relacionado a esse fonema ocorrido na próxima palavra, “música”, na qual o fonema da letra “s” é um fricativo alveolar vozeado [z]. Mais sutil ainda é gradação decrescente estabelecida entre esses dois fonemas na sequência das três palavras do título: Em “incenso” o fonema desvozeado [s] inicia na sílaba tônica e alcança a postônica; em “fosse”, termina sua aparição na postônica; é quando

---

<sup>6</sup> Revelando, é interessante observar, humor por relacionar empirismo e materialismo com transcendência.

surge, na terceira e última palavra, “música”, o fonema vozeado [z] numa sílaba átona postônica. Toda essa gradação confere um caráter melódico-harmônico ao título do poema, caráter esse muito estimado em autores simbolistas; contudo, a musicalidade e também o preciosismo sintático do título contrasta com o prosaico do restante do texto, restante que se inclina para o coloquial, novamente o caprichoso *e* o relaxado *e* o distraído que é vencedor.

Na página 55, perto do fim de *Caprichos & relaxos*, a temática da idade como indicadora de identidade é retomada: “quando eu tiver setenta anos / então vai acabar esta adolescência”. Nesse poema é levada a termo a associação da personalidade do eu lírico com a rejeição do que quer que venha a estar conformado aos discursos afinados com o *status quo* na sociedade. A referência à idade de setenta anos obviamente não alude a uma precisão numérica como definitiva de uma maioridade – demos licença ao humor adolescente do poeta. O fato mais significativo está diretamente vinculado às vicissitudes de sua personalidade artística: “vida louca”, ‘não ter terminado sua livre docência’, ‘não ter feito o que queria seu pai’ e assim por diante. Todas as alusões feitas no texto ao amadurecimento do poeta perante a sociedade são irônicas, não apenas em função da avançada idade eleita pelo poema como significativa para o fim da adolescência, mas também em função de o texto deixar claro que o seu discurso artístico continuará por muito tempo ainda um contradiscurso: “A única razão de ser da poesia é ela ser um antidiscurso” (LEMINSKI, 2012, p. 72).

Ainda mais uma vez é preciso destacar a relação do eu com o outro; voltando à página 35 de *Toda poesia*, tem-se:

eu  
quando olho nos olhos  
sei quando uma pessoa  
está por dentro  
ou está por fora

quem está por fora  
não segura  
um olhar que demora

de dentro do meu centro  
este poema me olha

(LEMINSKI, 2013, p.35.)

O inter-relacionamento entre o eu e o outro está na base do olhar duradouro, significativo; desperta a atenção o dístico final, ao interligar o olhar referido nas duas estrofes anteriores,

trazer à luz questões metapoéticas. Variadas são as indicações paradoxais sobre a temática da identidade no Paulo Leminski das coletâneas *Caprichos & relaxos* em *Distraídos venceremos*. Assim, de um modo geral, o Leminski teórico das questões artísticas, nos seus *Ensaaios e anseios crípticos*, nos recorda que “o eu do poema é susceptível de todos os disfarces, de todas as fantasias, de todas as máscaras” (LEMINSKI, 2012, p.128). Essa afirmação não pode ser elencada sem se considerar o que é poeticamente desenvolvido desde a epígrafe de *Caprichos & relaxos*.

Em conclusão, não pode ser esquecido o que para Leminski é de fundamental importância no que diz respeito ao encontro do artista como aquele que curte a produção de arte, algo que muito revela sobre sua percepção do que venha a ser a poesia. No artigo *Poesia no receptor* (2012), tem-se:

E que dizer de uma frase assim: a poesia existe para satisfazer a necessidade de poesia dos poetas?

Escândalo, loucura e anátema!

Quando, em minhas palestras, chego nesse ponto, instala-se o tumulto, que deixo desenvolver-se um pouco para valorizar a frase que vem a seguir.

- Um momento. Poeta não é só quem faz poesia. É também quem tem sensibilidade para entender e curtir poesia. Mesmo que nunca tenha arriscado um verso. Quem não tem senso de humor, nunca vai entender a piada.

E concluo:

- Tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor.

Nesse auge, a multidão prorrompe em aplausos e me carrega em triunfo até o bar mais próximo, onde beberemos à saúde de todos os poetas-produtores e todos os poetas receptores do mundo.

Saúde a vocês que fazem, saúde a vocês que curtem, pólos magnéticos por onde passa a faísca da poesia.

(idem, ibidem, p 132 e 133)

De fato sua poesia brinda o leitor com a possibilidade de este também se reconhecer um poeta “parceiro”, pois “em mim / eu vejo o outro” e “o outro / que há em mim / é você”; e este “você” está ‘segurando um olhar que demora’, estando por dentro, ou seja, sendo um poeta receptor mantendo um relacionamento duradouro com o poeta emissor, quando este último está trazendo ao texto que os une uma dimensão mais abrangente, com expressiva significação metalinguística.

O autor expõe um sutil contrassenso ao dizer “de dentro do meu centro / este poema me olha”; isso faz pensar que o poema “está por dentro” (dentro do poeta) assim como, por inferência, o poeta também “está por dentro”, pois é o poeta justamente quem está vendo que é de dentro do seu centro que o poema o está olhando, o que naturalmente implica o poeta, de alguma maneira, estar também dentro de alguma condição poética na qual se integra ao texto. Não só isso; essa é uma condição poética sobre a qual o leitor/“parceiro” possa deter seu olhar, algo que, por paralelismo semântico, parece indicar que o texto igualmente quer acarretar a existência de qualquer coisa de poético dentro do centro do leitor/“parceiro”; assim todos estarão – em razão do fenômeno da poesia – concêntricos ao texto poético, segurando um olhar de escritor e de leitor que artisticamente demora, que se assenta na parceria, isto é, fazer parte das intenções um do outro, numa leitura ativa e até participativa.

## 2.2. QUESTÕES PARADOXAIS DA LINGUAGEM POÉTICA AD INFINITUM

*Um susto de quem se perde  
No exato lugar onde está.*

*Paulo Leminski*

A linguagem está totalmente no cerne das questões no pensamento estoico e, segundo expõe Deleuze (1974), perpassa o texto carrolliano. Como vimos, esta não está imune ao paradoxo; não está a salvo da dinâmica deste justamente por ser a responsável pelas proposições, ou seja, pelas palavras que procuram dar conta dos acontecimentos tais como podem ser expressos *em todas as instâncias da existência*. A linguagem, dessa forma, estabelece os limites e simultaneamente os ultrapassa, estabelecendo “termos que não param de deslocar sua extensão e de tornar possível uma reversão da ligação em uma série considerada (assim, demasiado e insuficiente, muito e pouco)” (DELEUZE, 1974, p.9). Daí a imposição dos jogos com a linguagem e conseqüentemente com o sentido, daí a criação de palavras-valise, daí a associação de ideias aparentemente absurdas, *nonsense* – todas no limite da possibilidade de expressar a relação dos acontecimentos dados. Tais expedientes da linguagem perfazem o cerne das aventuras de *Alice*; procuram dar conta da profundidade existente no limite da superfície e também da constatação das relações paradoxais, pois “o mais profundo é o imediato” e “o



imediatamente está na linguagem” (idem, 1974, p.9). Tudo isso é um significativo acréscimo à conceituação de paradoxo, como superação do idealismo platônico:

O paradoxo aparece como destituição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite. (DELEUZE, 1974, p.9)

Essa noção de superfície, onde os acontecimentos e sua expressão na linguagem se dão, e a noção, já exposta aqui, de identidade formam um conjunto maior, mas ainda incompleto, do estoicismo carrolliano. Ambas as noções não têm paralelo mais explícito em Lewis Carroll do que no diálogo de “Alice” com a “Duquesa”, no capítulo 9 das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*:

(...) a moral disso é “Seja o que você parece ser”... ou, trocando em miúdos, “Nunca imagine que você mesma não é outra coisa senão o que poderia parecer a outros do que o que você fosse ou poderia ter sido não fosse senão o que você tivesse sido teria parecido a eles ser de outra maneira.” (CARROLL, 2002, p.89)

Na tradução de Sebastião Uchoa Leite (1977), esta passagem é assim vertida:

(...) E a moral disso é: “Seja aquilo que você pareceria ser”, ou, se quiser isso dito de maneira mais simples: “Nunca imagine que não ser diferente daquilo que pudesse parecer aos outros que você fosse ou poderia ter sido não seja diferente daquilo que você tendo sido poderia ter parecido a eles ser de outro modo”. (CARROLL, 1977, p. 104 e 105)

Em Uchoa Leite, a proposição simples apresenta o verbo no futuro do pretérito do indicativo, enquanto que na tradução de Maria Luiza Borges (2002) o verbo “parecer” está no presente. Acreditamos que a tradução de Leite é mais contundente quanto a estabelecer o sentido da sutileza paradoxal que a passagem parece indicar: a Alice está sob uma asserção ambígua, imperativa ou sugestiva, por parte de uma duquesa que parece não se impor como indivíduo com opiniões distintas; isso é claramente contrário ao que se esperaria de um membro da nobreza. Mais paradoxal é a indicação para que Alice venha a ser algo que ela “pareceria ser”, quando se usa uma forma verbal que basicamente expressa um fato que pode ocorrer posteriormente a um determinado fato passado, que é usado também para expressar modéstia, polidez. No entanto, a forma como está enunciada a tradução de Leite instaura um maior contrassenso, uma vez que temos a possibilidade de algo futuro em razão, não de uma fato

passado, mas em razão de uma ordem ou sugestão que não está necessariamente garantida como algo que se efetivará. Isso tem implicações diretas com a atual noção que a Alice possa ter de si mesma, já que ela deveria ser algo que ela pareceria ser, quando, de fato, nada de tudo isso teria sido mais que um outro parecer aos demais envolvidos.

A identidade de “Alice” é apresentada pela “Duquesa” como evidente na superfície; não obstante, a superfície é toda a identidade possível, pois *ser é parecer e parecer é ser no horizonte da enunciação*. Também muito interessante e significativa é a apresentação da proposição anterior “Seja aquilo que você pareceria ser”, que se apresenta por afirmação, mas que depois é retomada por negativas. Aqui, a linguagem ganha destaque pelo efeito do humor ao se comunicar essencialmente a mesma informação com uma maior quantidade de palavras e com maior detalhamento lógico e apuro formal logo após ter sido dito “de maneira mais simples”, de Uchoa Leite, ou “trocando em miúdos”, Maria Luiza Borges. Ao mesmo tempo, não se pode desconsiderar que “trocando em miúdos” é uma expressão que instaura um novo paradoxo, uma vez que pode também significar “detalhando mais”; neste caso as miudezas dizem respeito a duas possibilidades de leitura: dizer de forma mais simples, com menos palavras o que há pouco foi dito, ou esmiuçá-lo quanto ao sentido que encerra de maneira mais formal e, portanto, com bem mais palavras. Em ambos os casos, o fato de exprimir o que quer que tenha sido o sentido de “seja o que você parece ou pareceria ser” ganha contornos de humor por não corresponder à expectativa que a expressão “trocando em miúdos” ou “de maneira mais simples” poderia gerar na mente daqueles que não estão esperando tais sentidos possíveis para a expressão, sentidos contraditórios no contexto dado – o que configura uma fina ironia com respeito à linguagem e à noção de identidade.

Pode não parecer evidente, mas a expressão “trocando em miúdos” apresenta duas séries de referência: uma referência ao conteúdo da frase anterior, ao significado dessa frase; e uma referência ao conteúdo da própria expressão em si, o que não é o esperado por um leitor comum. Neste último caso, o que é expresso em seguida, ainda que transmita essencialmente a mesma informação da frase “seja o que você parece ser”, está atendendo a outro sentido, o sentido relacionado ao significado da expressão “em miúdos” ela mesma, em sentido não usual, isso conforme a tradução de Maria Luiza Borges.

As questões relativas à identidade estão agora muitíssimo emaranhadas às questões referentes à linguagem, pois não se trata apenas de uma brincadeira com o que quer que possa significar “seja o que você parece ou pareceria ser”, mas trata-se de uma condição intimamente relacionada ao dizer, e portanto à linguagem, condição que traz muitas implicações sobre o

sentido do próprio dizer, do comunicar mesmo, da linguagem enquanto fenômeno daquilo que é relativo ao ser e ao parecer. Na análise de Bréhier sobre o que se pode chamar de “dialética estoica”, encontramos algo que descreve o que queremos destacar: “(...) a dialética não se ocupa de representações e da experiência, e sim unicamente de exprimíveis e de proposições” (2012, p. 65).

Desse modo, será possível afirmar, a partir daqui, que *o paradoxo será considerado um epifenômeno da linguagem*. Neste caso, o que se tem é um fenômeno com relação direta com a linguagem e um *parecer*, não com um ser aristotélico (“material”) ou platônico (“ideal”). Bréhier destaca neste contexto algo que tem relação clara com o que seria uma definição de um ser no estoicismo, Bréhier lembra que o estoicismo difere, sobre o esforço filosófico em produzir definições, da forma de definir no aristotelismo – muito ligado à essência. Os estoicos contrariaram os aristotélicos por não entenderem a definição como uma proposição categórica, e sim como “um juízo hipotético, que afirma, ademais, a coexistência de fatos, e não de conceitos” (idem, 2012, p. 61). É necessária uma abordagem direta à “alice” leminskiana, com suas muitas indicações de intertextualidade com Lewis Carroll e seu estoicismo, especialmente no que diz respeito às implicações paradoxais com a linguagem poética e seu entrelaçamento com questões de identidade. Tal abordagem envolverá todos os níveis de análise já consagrados para o estudo de um poema, tanto os estratos fono-morfo-sintático-semânticos do texto, quanto a totalidade de seus elementos semióticos. Todos os elementos de análise serão necessários devido à riqueza artística da multifacetada poética leminskiana.

### 2.2.1 A “alice” leminskiana.

Aqui são levantadas questões que apontam para um dialogismo mais explícito com Carroll. Isso é feito, porém, com o objetivo de retornar à poética leminskiana, muito rica em elementos metapoéticos, pois não faltam componentes indicativos nesse sentido. Tal intertextualidade, retomemos, começa pelo nome “alice”, ludicamente explorado no poema. Os jogos poéticos desenvolvidos pelo poeta lembram as “brincadeiras” carrollianas e com elas adentram o universo do não-sentido, a fim de revitalizar, numa verdadeira *poiesis*, o sentido gasto ou perdido em enunciados desprovidos de poesia de um cotidiano avesso à arte. Além disso, vem arrebeitar o senso comum ante as implicações da linguagem poética com seus caprichos, mesmo que muito seja feito em termos coloquiais, em aparente relaxo.

O poema inicia-se com três palavras simples: “Ali” – indicando algum lugar; “só” e “se” – apontando situação, condição, ao mesmo tempo que certa expectativa no caso do “se”. Desde o início estabelece um jogo sonoro que termina por compor o nome “alice” – além da identificação do lugar e da condição, tem-se o termo idêntico ao nome próprio que dá nome à principal personagem das aventuras de Lewis Carroll. Além desses indicativos fonéticos, outro detalhe significativo chama a atenção: o fato de que as quatro palavras iniciais do poema estejam postas de tal maneira que destacam algo de vertical, empregando mais um expediente de poesia concreta. Tem-se:

Ali  
só  
ali  
se

É inegável o visual de alinhamento verticalizado, que reforça o sentido de isolamento, de se estar só, mas que também aponta para um sentido de queda, o que é um dos mais emblemáticos ícones das aventuras de *Alice no País das Maravilhas*, sua queda na toca do coelho branco (aqui, na página branca). Assim, o primeiro segmento do poema (sua primeira estrofe?) é icônico no sentido de apontar algo como uma queda, um mergulho que aqui se refere mais explicitamente ao mergulho no universo do fazer poético. Notável que o nome “alice” (no texto sempre estará em minúscula) apenas incipientemente se mostra e no fim do que se pode chamar de “queda”, de “mergulho”; algo que muda na segunda estrofe, onde as coisas se horizontalizam. No primeiro verso da “segunda” estrofe, quando novamente uma condição é expressa, surge “se alicé”, com o nome já explicitamente formado. Então, torna-se clara uma condição no sentido de “alice” se ver. É nesse sentido, o ver, que se pode detectar a intertextualidade com *Através do espelho*.

É interessante como o texto muda para um sentido horizontal, o que ainda mais reforça o sentido vertical do primeiro trecho do poema; assim como a “Alice” de Carroll, começa-se em queda, para depois tudo transcorrer na horizontal, na superfície como destaca Deleuze. Esse processo está mimetizado por Leminski, dando mais ênfase ao icônico presente no poema.

Nesse segundo trecho, aparece um elemento relacionado à identidade de “alice”, quando surge a possibilidade de esta se ver; nada mais é do que uma referência ao reflexo de si mesma, algo muito importante não apenas para este poema, mas também para toda a produção poética em

*Caprichos & relaxos e Distraídos venceremos*, em especial no que concerne ao acionamento de identidade.

O poema segue com os dois primeiros versos da “segunda” estrofe: “Se alice / ali se visse”. A conjunção condicional “se” faz referência à possibilidade de se ver que não chegou a se concretizar; o que é contradito nos dois versos seguintes: “quanto alice viu / e não disse”. Logo o poema apresenta seu primeiro paradoxo, a primeira referência a um certo *nonsense*, pois, a despeito da condição ou hipótese de se ver, é expresso que, de forma intensificada que “alice” realmente viu. O “quanto” confirma intensificando o ter visto. Esse paradoxo fica marcado também nos modos verbais, pretérito do subjuntivo, “se visse”; pretérito do indicativo, “viu” e “disse”. Nota-se aqui um deslocamento, no caso um deslocamento para o próprio interior da “alice” – constituindo um mergulho em si, uma vez que se afirma ter visto algo mesmo não revelando o que tenha sido.

Inicialmente o problemático era o ver a si mesma; depois, a questão parece ser o dizer o que quer que tenha sido visto. Os jogos com palavras têm bastante relevo em todo esse *nonsense*; o estar “ali” (não se diz onde, apenas é dada a informação de que “alice” poderia ver a si mesma ou que, onde quer que estivesse, deveria estar vendo a si própria) e a presentificação do condicional “se” formam a palavra “alice”. O estar “só” aponta para o fato de que este ser é o único em questão. O fato de ser tal “alice” e nenhum outro ser é reforçado em todo o poema. No entanto, mesmo havendo todo esse isolamento, não se garante a condição necessária uma clara identificação de sua identidade ou de algo que lhe seja próprio e importante, pois, ainda que havendo o contraditório de que muito “alice” viu, essa nova informação parece não poder ser revelada.

A estrofe seguinte abre outra condição, mas recorrente ao dizer, ação esta que, na estrofe anterior, está expressa no modo indicativo. Agora, mesmo o dizer tornou-se subjuntivo – vemos nisso um movimento de adentramento, porque é a hipótese de algo configurado como consequência de outra anterior – a “alice” ter-se visto. O texto prossegue: “se ali / ali se dissesse”. O dizer agora está no subjuntivo; um complicador no sentido de causar maior “incoerência” ao texto, um aumento do teor paradoxal. Tanto é que esta estrofe traz seus dois últimos versos como “quanta palavra / veio e não desce”. Mais uma vez não existe harmonia entre os modos verbais – o subjuntivo “disse” e o indicativo “veio” e “desce”. Mais uma vez os componentes linguísticos foram forçados a se submeter a um acontecimento que parece escapar ao poder definidor da linguagem, resultando em construções pouco afeitas à linguagem convencional.

Os jogos com palavras continuam, chegando ao ponto de se entrelaçar às ideias conflitantes. Isso pode ser notado no fato de a palavra “disse” conter a expressão “disse”, uma brincadeira fono-morfológica com implicações semânticas, já que são firmados laços também semânticos com a estrofe anterior, justamente quando um paradoxo muito semelhante surge. Da condição “se ali / ali se dissesse”, insurgem-se os versos “quanta palavra / veio e não desce” constituindo mais uma vez um forte contrassenso; no caso, relacionado à possibilidade de dizer. Deve-se notar que o jogo não se limita às palavras que formam outra. Bem pelo meio do poema é possível identificar como significativa a relação “se ali” e “ali se”, como uma mimetização de uma imagem refletida. O texto está jogando com arranjos para fazer reverberar (eis um verbo que tanto indica algo visual quanto aponta para algo sonoro) a noção de reflexão; juntando-se a essa possibilidade a temática de a “alice” se ver, tem-se uma forte indicação de dialogismo com alguns dos elementos mais significativos das aventuras da “Alice” carrolliana.

A temática da reverberação é bastante forte nos dois trechos centrais do poema; todavia, tal reverberação é essencialmente paradoxal uma vez que o que está voltando é tanto uma indicação de inversão em nível fono-morfológico quanto uma oposição em nível semântico. Em muito enriquece essa temática a presença bastante marcada do fenômeno do duplo: duas estrofes em conflito, uma com relação à outra na questão do ver e do dizer; cada uma com dois conjuntos de dois versos; conjuntos esses também em choque dentro de suas respectivas estrofes. Ao todo existe um bem marcado paralelismo, bem condizente com o conteúdo da mensagem: as vicissitudes de uma “alice” que tanto vê e não vê quanto diz e não diz justamente sobre si mesma.

Porém, após, ou melhor, em meio a todo esse dissenso, está a última estrofe, nela novamente o lugar, “ali / bem ali”, mas finalmente explicitado: “dentro da “alice”, pois nada mais se mostrou e foi expresso além da constituição de uma “alice” que é ao mesmo tempo a disjunção e a junção de componentes linguísticas com sua precária referência à chamada realidade empírica. Aqui o dialogismo com a Alice de através do espelho avulta já que sempre esteve presente em Carroll o interesse por inversões lógicas, consequentemente inversões de sentido, de conteúdo e de formas. Muito de suas histórias se desenvolvem da questão do jogo com espelho, como esse proporciona o ver-conhecer enantiomorficamente, isto é, “invertido”. Nessa menos conhecida aventura de Alice, a heroína atravessa a lâmina do espelho e encontra um mundo estranho, onde impera a lógica da inversão, levando, como apontam vários comentaristas da obra carrolliana, a vários questionamentos de ordem filosófica e existencial, sem todavia ser um texto de difícil leitura. O escritor inglês tornou-se mundialmente conhecido por sua capacidade de atingir

grande profundidade literária ainda que em um texto *originalmente* infantil, hoje lido mais por adultos - entre eles cientistas e escritores. As implicações lógicas dessas narrativas são tão amplas que se tornou comum usar elementos do texto carrolliano para nomear fenômenos físicos, como o conhecido caso dos *quarks*, partículas elementares do átomo, cujos nomes foram emprestados do texto joyciano. O próprio Joyce referenciou as duas aventuras de Alice (2002). De fato, em *Finnegans Wake* (1939) há numerosas referências à obra de Carroll, segundo o filósofo americano Donald Davidson (2005). Joyce utilizou-se da “palavra-valise” intensamente, alcançando inesgotáveis efeitos linguístico-literários. Gardner faz uma lista de referências sobre estudos a respeito da influência de Carroll sobre James Joyce. (GARDNER *apud* CARROLL, 2002, p. 17, nota 12)

Não seria por acaso que Leminski, também interessado nesse processo de reelaboração semântica através de jogos fono-morfo-sintáticos que lembram os efeitos das palavras-valise, fizesse uso de semelhantes expedientes linguísticos. Como lembra Fabrício Marques, entre as características dos livros de Leminski estão “o jogo de palavras explorando frases feitas, invenções léxicas, deformações ortográficas, trocadilho e montagem” (MARQUES, 2001, p.20). Transcender o verbal fonocêntrico (idem, 2001, p. 21), o pronto, o gasto, é uma preocupação do poeta. A linguagem é, por fim, o material da poesia, sua partida e chegada, sua causa e consequência. A preocupação do poeta paranaense com a linguagem redundará em metapoesia, dialogismo – Carroll, Joyce, Mallarmé e o próprio Leminski – e a renovação de sentido que a poesia proporciona. Segundo o poeta: “A poesia é a capacidade de produzir informação nova, em nível de linguagem. Quanto mais alta a novidade, melhora poesia.” (idem, 2001, p.52)

“Ali só ali se” põe em jogo todos esses elementos, e mais: a surpresa e previsão, a essência (descrição) e o vazio, o dizer e não-dizer. O próprio Leminski nota esse teor de surpresa no beatle John Lennon, referindo-se, segundo Fabrício Marques (2001, p. 81), ao uso de palavras-valise, sempre em caráter lúdico. Por fim, é imensa, profunda e densa a questão do tratamento explícito da linguagem pela literatura desde, modernamente, Mallarmé, passando por Carroll e Joyce, até os ludismos leminskianos.

Ainda sobre o tópico das “inversões”, originárias do mundo atrás do espelho, pode-se, a partir do exposto até aqui, notar junto ao jogo fono-lexical, outra “brincadeira” de inversões. Tais ludismos são facilmente notados; por exemplo, a já citada palavra “alice” como a junção de “ali” e “se” – essa palavra-valise é a base de todo o desenvolvimento do poema e de suas múltiplas correlações.

Bem ao meio do texto, tem-se: “Se ali”. E no seguinte: “ali se”. Ambos os versos constituem um quiasmo. Tal formação em X configura a inversão bem afeita ao Mundo do espelho. Já comparando o início do poema – “ali só ali se” com os versos “Só alice” e “ali se parece” – percebe-se que nestes se inverte a ordem das palavras em relação à do início do texto. Mas essas inversões, em si mesmas, não apresentam algo de tão notável. Vendo-as, porém, associadas aos deslocamentos: “se visse” com “viu” / “e não disse” e “se dissesse” com “palavra” / “veio e não desce”, o poema ganha expressão ao formular um enigma. Tendo em mente a primeira estrofe, em que temos: “Ali” – advérbio de lugar; “só” – adjetivo (sozinho) e ou advérbio (somente); “se” – conjunção condicional, e, por fim, resumindo todo o processo de deslocamento e as indicações de inversão, verifica-se que todo esse movimento configura algo como deparar-se com um universo de espelhamento, com todas as suas consequências, como em Lewis Carroll. O estar diante de um espelho é o que ocorre ao vocábulo “alice”, qualquer que seja o significado último que este possa conter.

Do início ao fim, só há “alice”, que se constitui de “ali só ali se”. O mergulho que faz através do espelho é para refletir a si e depois dizer o que “encontrou lá”: O quanto viu, se visse - não disse. Quanta palavra veio, se se dissesse? O mergulho de se ver e dizer atrelado ao seu inverso, não-ver e não-dizer, aqui se enfatiza, confirmam a “alice” diante do espelho e se aprofundando nele, paradoxalmente em toda a sua superfície, que é sua imagem invertida, acabando por se refletir continuamente até o infinito do ser, pois “ali bem ali” – passagem de um lugar para outro interior, mas na superfície do espelho e da palavra – “dentro da alice / só alice / com alice / ali se parece”. Múltiplas combinações podem ser feitas ou aprofundadas nesse jogo com a palavra-valise, mas sempre o resultado é a autorreferência como um anel de Möbius ou o Uroboros, bem marcado em “O outro”, já borgeano, também muito afeito às brincadeiras carrollianas.

### **2.2.2 O poema que se reflete no que se mostra**

A poesia que fala de poesia, ou, pelo menos, de elementos do poema é algo que encontramos facilmente na poética leminskiana. É possível encontrarmos a produção de textos de claro teor metalinguístico, em que referências analógicas ao “ver” são encontradas em nítida relação com metalinguagem ou metapoesia. O uso de tal analogia por parte de Leminski permite-nos uma percepção mais definida de referências explícitas ao uso de elementos do código poético em textos autorreferenciais.



Avançando ainda um ponto sobre as questões do olhar, é interessante o que nos diz Maurice Blanchot em seu artigo “A solidão essencial” a respeito do ver, na verdade o fascínio da imagem:

O olhar encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não o suspende nem o detém mas, pelo contrário, impede-o de jamais terminar, corta-o de todo o começo, faz dele um clarão neutro extraviado que não se extingue, que não ilumina, o círculo, fechado sobre si mesmo, do olhar. (BLANCHOT, 1987. p. 23)

E mais:

Esse meio de fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente. (BLANCHOT, 1987. p. 23 e 24)

É imperativo destacar que o poema encerra, além de intertextualidade, questões metapoéticas, uma vez que outros poemas de Paulo Leminski podem levar a essa confirmação quando mencionam ambigualmente o termo “verso” como ocorre em “diversonagens surpresas”, de “ais ou menos”:

Onde estará meu verso?  
Em algum lugar de um lugar  
onde o avesso do inverso  
começa a ver e ficar

(LEMINSKI, 2013, p. 220)

Ambiguidade de ambiguidades, tem-se “verso”, que além de ser um estrutura poemática, indica, num outro sentido, o apostrofo de algo; há ainda, compondo esse vocábulo, o verbo “ver” e o advérbio ou adjetivo “só” – assim, “verso” é também “ver sozinho” ou “ver somente” (ou, ainda, “ver singular”) como também o inverso de algo. Este poema responde a própria pergunta, dizendo que ele está em “um lugar de um lugar” – destaque para o adentramento – “onde o avesso do inverso” – que é o mesmo “verso” – “começa a ver e ficar”. Nesse fim, é claro, o retorna a situação inicial, “onde estará meu verso?” – todavia, como em “ali só”, após um processo de deslocamento interno, ludismo poético, “arte pela arte”, bem como salienta

Fabrizio Marques ao rememorar o “inutensílio” da poesia ante a ética burguesa (MARQUES, 2001, p.65) e citar um outro texto de Leminski, comentado por Régis Bonvicino:

apagar-me  
diluir-me  
desmanchar-me  
até que depois  
de mim  
de nós  
de tudo  
não reste mais  
que o charme

(LEMINSKI, 2013, p. 84)

Régis Bonvicino interpretou de modo preciso este poema:

A palavra charme, deriva do latim, significa ‘fórmula encantatória’ ou, também, ‘poema’, ‘verso’. Ao rimá-la com desmanchar-me, Leminski indica, entre outras coisas, a condição marginal do poeta em sociedades pós-industriais: o que nada vale mas que continua nomeando. O poema aponta, mais amplamente, para a desagregação do homem, com o passar do tempo, para a transitoriedade da poesia. (MARQUES, 2001, p.65)

Interessante notar que “de tudo” não resta mais que o “charme”, embora não comentado por Bonvicino, caracteriza o texto como metapoético.

Esse “ficar”, julga-se aqui ser o mesmo “só alice / com alice / ali se parece”. Apenas a “alice” parece a si mesma; o que muito lembra a já citada passagem do diálogo da Alice de Carroll com a Duquesa sobre “a moral disso é”: “Seja o que você parece ou pareceria ser” (CARROLL, 2002, p. 89). Fato importante, que intimamente está relacionado à linguagem, é a Duquesa sempre apresentar alguma formulação que seja a moral da história, ao conversar com Alice sobre acontecimentos o mais prosaicos e absurdos, totalmente desconexos, no estranho “diálogo” do capítulo 9, de *Alice no País das Maravilhas*.

Esse capítulo, “A história da tartaruga falsa”, quando Alice já está um pouco mais esperta sobre a compreensão de certas “regras” do País das Maravilhas, narra o estranho diálogo que a menina tem com a Duquesa. Ao se distrair na procura mental de formular o entendimento de uma de tais regras – no caso algo prosaico como as sopas não deverem ter pimenta para que as pessoas não ficassem tão esquentadas – uma referência ao mal fadado encontro entre as duas na cozinha,

quando toda uma confusão se dá em razão da utilização de pimenta no preparo de alimento), Alice fica em silêncio perante sua interlocutora. Essa situação leva a um significativo comentário por parte da Duquesa:

Você está pensando em alguma coisa, minha querida, e isso faz você se esquecer de falar. Neste instante não posso lhe dizer qual é a moral disso, mas vou me lembrar daqui a pouquinho. (CARROLL, 1977, p.103)

Também importante é o fato de que a menina está num jogo incomum com Rainha de Copas, um jogo absurdo de croque. Todo esse cenário acomoda questões relativas à formulação de sentenças lógicas incomuns, que fazem flagrantes críticas à linguagem. Isso fascinava Lewis Carroll e permeia as duas aventuras de sua heroína. De modo geral, o absurdo (*nonsense*) das falas da interlocutora de Alice está relacionado a enunciações que não descrevem os fatos. Isso muito lembra as asserções de Wittgenstein sobre a tarefa da filosofia ser a crítica da linguagem, quando esta produz apenas absurdos, ao não estar ligada aos fatos da realidade, segundo o filósofo das *Investigações filosóficas* (1987).

A moral de que fala a Duquesa nada mais é do que uma irônica tentativa de formulação metalinguística, que acaba por ser de um completo *nonsense*.

O jogo absurdo de croque e todo o estranho diálogo desenvolvido no capítulo nove de no País das Maravilhas pode ser entendido como metáfora de importantes questões da linguagem e até de intertextualidade. Um exemplo é:

- O jogo parece que está bem melhor agora – comentou, a fim de manter um pouco a conversa.
- É verdade – disse a Duquesa e a moral disso é: “Oh, é o amor, é o amor que faz o mundo girar!”
- Alguém disse - murmurou Alice - que ele gira quando cada um cuida do que é da sua conta!
- Ah, perfeito! Isso vem quase a dar no mesmo - disse a Duquesa, cravando seu pontudo queixo no ombro de Alice, enquanto acrescentava: - e a moral disso é... “Cuide do sentido, e os sons cuidarão de si mesmos”.

(CARROLL, 1977, p. 104)

São muitas e ricas as indicações de que todo o diálogo giram em torno de questões sérias de lógica e de linguagem. Fica evidente que os enunciados da “Duquesa” são desprovidos de real

contato com o que está acontecendo, sem relação com a realidade dada imediatamente naquela situação.

O que ela diz pode ter coerência com outra realidade mais sutil. Na edição comentada das aventuras de “Alice”, duas notas chamam a atenção para o tratamento literário. A primeira diz respeito ao enunciado “Oh, é o amor, é o amor que faz o mundo girar”; segundo Gardner (2002) esse texto é extraído de uma canção francesa popular da época cujo versos são “C’este l’amour / Qui fait le monde à la ronde”. Depois Gardner cita um importante estudioso de Carroll, Roger Green (1953), pois este supõe que a “Duquesa” está citando o primeiro verso de uma canção inglesa igualmente antiga, “The Dawn of Love”. Green chama a atenção para o fato de tal verso encerrar uma menção ao *Paraíso*, de Dante. A nota vai mais além e cita: “É o amor que faz o mundo girar, querida”, de Charles Dickens (em *Nosso amigo comum*, de 1865). A segunda nota é referente, segundo a tradução de Maria Luiza Borges, à frase “Cuide do sentido, que os sons cuidarão de si”. Esta nota diz:

Certamente poucos americanos reconheceram isso pelo que é: uma alteração extremamente engenhosa do provérbio britânico “Cuide dos *pen*se que as libras cuidarão de si”. A observação da Duquesa é por vezes citada como boa regra a se seguir quando se escreve prosa ou mesmo poesia. Falaciosa, é claro. (CARROLL, 2002, p. 89)

Não se pode esquecer que todo o diálogo do nono capítulo se dá em função do contraste entre a heroína achar que talvez não haja sempre uma “moral da história” e a Duquesa afirmar que tudo tem uma moral, *quando a questão principal é saber encontrá-la*. Esse contraste é um dos exemplos de situações paradoxais em Carroll, aqui exposto no sentido de identificar mais sobre o que venha a significar os versos “só alice / com alice / ali se parece”, em *Caprichos & relaxos*.

Além do fato de constar no diálogo com a Duquesa a orientação ou ordem para Alice ser o parecer ser – temática também presente no poema de Leminski –, todas as implicações lógicas e linguísticas da narrativa carrolliana encontram eco na poética do “útil operário do signo” (MARQUES, 2001. P. 16) em seus jogos literários.

Os contrassensos estão instalados agora não apenas em conflitos de identidades; estão arraigados na própria linguagem quando esta se mostra incapaz de identificar um sentido único e coerente. As ambiguidades, as ironias e as más interpretações no texto carrolliano encontram certo paralelo em Leminski, especialmente no poema que é sua “alice”. Não é apenas a identidade desta “alice” que está em jogo; a palavra também está – e mais intensamente. Pode-

se dizer que a expressão “alice” assume no poema valor icônico se analisado a partir da Semiótica de Peirce, uma vez que a palavra está decomposta no poema pelas expressões “ali” e “se”, em cuja sonoridade está figurado o nome “alice” em relações linguísticas contextualizadas com o *ver* (identificar-se) e ao *dizer* (conceituar-se).

Décio Pignatari aborda os conceitos peirceanos a fim de aplicá-los à análise do fenômeno literário. Aqui cabe menção à abordagem que o autor fez de “ícone” e de “símbolo” em *Semiótica & Literatura* (2004), para uma mais ampla compreensão do que se passa com a “alice”. De modo simples, *ícones* são os signos que se organizam por similaridade, por analogia; são *figuras* (uma foto, um desenho, uma melodia, um quadro, uma casa). Já os *símbolos* são signos que se organizam por contiguidade; as palavras, faladas e escritas, prossegue, são os símbolos por excelência (PIGNATARI, 2004, p. 24).

Esses dois conceitos são muito importantes para se entender certos fenômenos que se processam em poesia, fenômenos estes muito valorizados por Paulo Leminski e por Lewis Carroll. Pignatari relaciona *ícone* e *símbolo* para tentar abarcar o essencial do fenômeno poético:

Logo, o que, basicamente, caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones. Na poesia, predominam as relações de formas; na prosa, os conceitos. A poesia tenta ser ou imitar o objeto ao qual se refere, por meio de formas analógicas (“chove chuva chovendo”), enquanto, na prosa, tentamos “contar” o que está acontecendo (“a chuva está caindo”). (PIGNATARI, 2004, p.24)

Nesses termos, “alice” não é apenas um signo simbólico, mas também tem um distinto valor de signo icônico em função das combinações fonéticas desenvolvidas no poema em nítido jogo de associações linguísticas como recurso estilístico. Vale ainda ressaltar uma das definições que Peirce dá ao *signo*, que Pignatari destaca em *Semiótica & Literatura*. Após mencionar a mais conhecida, “signo é tudo o que substitui algo”, Pignatari cita outra definição de signo, mais complexa, na qual se tem que o signo ou *representame* é um “Primeiro que está em genuína relação com um “Segundo”, seu “Objeto”; em razão desse vínculo, um “Terceiro”, o “Interpretante”, pode ser determinado assumindo uma mesma relação triádica com o “Objeto” que ele, signo, mantém relacionado ao mesmo objeto. Pignatari comenta:

Superando a relação diádica, tipo *signifiant / signifié* – que causa, diga-se, as maiores dificuldades ao desenvolvimento de uma semiologia de extração saussuriana – Peirce cria um terceiro vértice, chamado Interpretante, que é o signo de um signo, ou (...) um supersigno, cujo

Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente o Objeto e Signo, como a ele próprio, num contínuo jogo de espelhos.

Também:

Um dos postulados básicos – melhor dizendo – uma das descobertas fundamentais de Peirce é a de que o significado de um signo é sempre outro signo. (...) portanto, o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo. (PIGNATARI, 2004, p. 49)

A signo “alice” é, também nos termos peirceanos, naturalmente simbólico; e, nessa mesma terminologia, apresenta-se em função das combinações dos signos “ali” e “se”, como um signo icônico. Portanto, o que se tem nesse processo é a própria dinâmica do fenômeno poético em função direta dos jogos linguísticos presentes na “alice” de Leminski.

Agora, o nome inteiro – referência a uma identidade – não mais está presente; não se vê mais uma “alice” completa em si mesma; apenas existe a divisão em duas expressões: uma invertida, “se ali”; e outra não invertida, “ali se”. Muitas podem ser as implicações desse fato; duas, porém, devem ser destacadas. A primeira é a confluência com as narrativas carrollianas em que se sabe ter relação com a perda do nome próprio da protagonista; no caso da musa leminskiana, tem-se alguém incapaz de se ver e de dizer sobre si inteiramente. A segunda, igualmente em confluência com Carroll, é a constatação de que a linguagem é insuficiente para transmitir qualquer completude de significação, já que um signo só a encontra em outro signo *ad infinitum*.

E mais:

O arranjo de palavras numa sentença, por exemplo, deve funcionar como ícone, para que a sentença possa ser compreendida (a ideia da sentença como *gestalt* é prenunciada aqui). A principal necessidade que temos dos ícone refere-se à necessidade de mostrar as Formas de síntese dos elementos do pensamento. Falando mais precisamente, os Ícones não podem representar outra coisa senão Formas e Sentimentos. (PEIRCE, 4.544 *apud* PIGNATARI, 2004, p. 59.)

Essa percepção de que a palavra “alice” está iconizada no poema é corroborada pela polissemia que engendra a formulação de que ela está num instante decisivo para se conhecer e se expressar verbal e cabalmente, mas que por fim ficou aquém de tal esforço, pois não passou da constatação de que estava “ali” não apenas “só” (ali sozinha e ali somente) mas também “ali”

“se” (ali numa oportunidade/possibilidade e ainda numa reflexibilidade/reciprocidade). Esta “alice” nada mais é que uma reverberação *ad infinitum* de elementos visuais e verbais. A “alice” também não passa do que aparenta ser na superfície da linguagem: a composição de dois termos amplos e vagos mas ao todo polissêmicos (“ali” e “se”, respectivamente, circunstancial e circunstancial/pronominal) termos estes que se engendram concêntrica e anaclicamente<sup>7</sup> no poema e que se iniciam à companhia de um terceiro, intensificador e qualificador, igualmente amplo, vago e polissêmico (o “só”, circunstancial/descriptivo).

Contudo, é possível perceber que, em direção oposta, esta “alice” por fim ficou além de suas definições, tanto nas assentadas no ver quanto nas embasadas no dizer, uma vez que, em seu instante decisivo, fez-se apresentar sua verdadeira condição, que é a sua inerência, e que não deixa de ser a definição de uma identidade e de uma verbalização desta. O poema “alice”, tanto no plano da expressão e do conteúdo quanto no plano do sentido, está evidenciando a dinâmica da linguagem artística na busca por sua polissemia, que é a sua inerência<sup>8</sup>.

A “alice” está ao mesmo tempo num paradoxo, aquém e além de si mesma, algo cuja definição é não se deixar definir definindo. Daí o contraste entre os duplos em cada uma das duas estrofes centrais: “se alice / ali se visse” (algo aquém de si mesma) “quanto alice viu / e não disse” (algo além de si mesma além); “se ali / ali se dissesse” (o aquém) “quanta palavra / veio e não desce” (o além). É claro que todo o processo termina por engendrar uma metapoesia, em diálogo/paródia com o segundo poema da página 35, quando a “alice” é alguém ‘que está por dentro’, pois ‘segura um olhar que demora’, estando ‘de dentro do seu centro, poema que se olha’.

Então, na última estrofe, uma outra e ainda mais paradoxal centralidade. O primeiro trecho do texto aqui foi interpretado como também icônico em razão de sua verticalidade, algo muito próximo das referências concretistas, o qual não chega a constituir uma estrofe; os dois trechos seguintes, mais horizontais, configuram claramente estrofes, com suas insinuações a superfícies e a espelhamentos. Porém no último trecho/estrofe existe algo como uma mescla entre o vertical e o horizontal. A síntese que a parte final do poema apresenta é uma confluência de opostos em tríades, dois grupos de tríades: “ali / bem ali / dentro da alice” e “só alice / com alice / ali se

<sup>7</sup> Ou seja, de anacílico: “que pode ser lido tanto da esquerda para a direita quanto da direita para a esquerda sem alteração de sentido” (HOUAISS, 2004, p.199).

<sup>8</sup> No dicionário, o termo “inerente” é definido como o “que existe como um constitutivo ou uma característica essencial de alguém ou de algo”. E, referido à Lógica, inerente é o “que só existe em relação a um sujeito, a uma maneira de ser que é intrínseca a este”. (HOUAISS, 2004, p. 1610)

parece”. Novamente a ideia de mergulho (“dentro”) mas também a noção de superficialidade (“alice / com alice / ali se parece”). São dois, portanto, e simultâneos, os sentidos em síntese dos paradoxos expressos no texto.

Não obstante, toda essa síntese é uma síntese disjuntiva, uma síntese ainda mais paradoxal que em muito lembra as palavras de Deleuze ao afirmar que “a força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição” (DELEUZE, 1974, p. 77). O poema da “alice” leminskiana é paradoxal em todos esses sentidos, mas também, em razão da poética desenvolvida tanto em *Caprichos & relaxos* quanto em *Distraídos venceremos*, é o contrário à *doxa*, ao bom senso e ao senso comum, porque está inerente à poesia (à *poiesis*) como o que é feito de maneira criativa, original, sem jamais deixar de fora a questão de quanto a linguagem pode ser útil em todo o processo e ao mesmo tempo de quanto pode ser limitada, embora essa limitação seja justamente usada para produzir *poiesis* (criação original) com humor e ironia, como no poema da página 39:

minha mãe dizia  
— ferve, água!  
— frita, ovo!  
— pinga, pia!  
e tudo obedecia

(LEMINSKI, 2013, p 39)

Neste poema, é tratado com humor o fato de a linguagem estar num determinado contexto em que aparenta ser uma mera fórmula encantatória ou poder mágico, um expediente estético, sem alcance efetivo em relação à realidade cotidiana, material. O que foi dito de forma imperativa de fato não produziria efeito empírico sobre a ‘água ferver’, o ‘ovo fritar’ ou a ‘pia pingar’; estes são acontecimentos com dinâmicas próprias, não dependentes da linguagem. Significativo é o efeito poético do texto ao sugerir como enunciador a existência de uma criança, alguém ainda muito afeito a brincadeiras e bastante ingênuo ou alheio à razão prática dos fatos corriqueiros, criança esta que supunha tudo realmente acontecer porque sua mãe assim o dizia. Tal suposição ilustra o sentido lúdico do poético; nas palavras do crítico Leminski: “A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem”. E também: “a função da poesia é a função do prazer na vida humana”. (LEMINSKI, 2012, p. 86)

O poema da “alice” é também contrário à *doxa*, ao bom senso e ao senso comum, porque esta, segundo Deleuze, é “a afirmação de uma só direção, indo do mais diferenciado ao menos



diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário” (1974, p. 79). O paradoxal no poema, como nos outros textos das coletâneas aqui analisadas, é justamente o poético, uma vez que segue na direção oposta à *doxa*, por ir do menos diferenciado ao mais diferenciado, do regular ao singular, do ordinário ao notável, com todas as implicações do sentido na linguagem artística.

Em Leminski o arranjo de palavras faz parecer que “alice” é uma palavra-valise ao estilo carrolliano, engendramento do plano da expressão e do conteúdo com os planos de sentidos numa redundância perpétua, processo este que evidencia outro dos paradoxos de que fala Deleuze sobre Lewis Carroll. Imanente neste processo é o fenômeno da “associação disjuntiva”, quando duas possibilidades antagônicas ou mutuamente excludentes estão associadas. A palavra-valise ou “palavra-maleta” está constituída como um tipo de “síntese disjuntiva”. Deleuze, falando sobre o prefácio de *A caça ao Snark*, cita Carroll (poema *nonsense* escrito em 1874) como o escritor, lógico e matemático que apresenta a palavra “Rilchiam” como solução para o problema da indecisão de ser Willian ou Richard o rei sob cuja ordem estava. Outra palavra exemplo nesse sentido é “furiente”, em que, com referência a ser fumante e furioso, não se teria um fumante-furioso (destaque para fumante) ou furioso-fumante (destaque para furioso). “Furiente” seria, segundo Carroll, o perfeito equilíbrio formal entre a referência aos dois elementos. Deleuze prossegue em comentário a esta palavra-valise:

A disjunção necessária não é, pois, entre fumante e furioso, pois podemos muito bem ser as duas coisas ao mesmo tempo, mas entre fumante-e-furioso, de um lado e, de outro, furioso-e-fumante. Neste sentido, a função da palavra-valise consiste sempre em ramificar a série em que se insere. Eis porque ela nunca existe só: ela dá sinal a outras palavras-valise que a precedem ou a seguem e que fazem com que toda série seja já ramificada em princípio ainda ramificável. (DELEUZE, 1974, p. 49)

A obra de Paulo Leminski, especialmente os poemas da coletânea *Distraídos venceremos*, está repleta de palavras-valise; não por acaso, em prefácio à sua primeira edição, posto como apêndice na edição *Toda poesia*, tem-se, não apenas a afirmação direta de que *Caprichos & relaxos* e *Distraídos venceremos* estão relacionados, mas também a confirmação, por três vezes, do caráter paradoxal essas coletâneas, como a “fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica”, “referência, através da rarefação” e “dizeres tão calares”:

*transmatéria contrassenso*  
Paulo Leminski

*Nas unidades de *Distraídos venceremos* (1983-1987), resultado do impacto da poesia de *Caprichos & relaxos* (1983) sobre a fina e grossa cútis da minha sensibilidade lírica, calmes blocs ici-bas chus d'un désastre obscur, cadeias de Markoff em direção a uma frase absoluta, arrisco crer ter atingido um horizonte longamente almejado: a abolição (não da realidade, evidentemente) da referência, através da rarefação.*

*Seria demais, certamente, supor que eu não precise mais da realidade.*

*Seria de menos, todavia, suspeitar sequer que a realidade, essa velha senhora, possa ser a verdadeira mãe destes dizeres tão calares.*

*É quando a vida vase.  
É quando como quase.  
Ou não, quem sabe.*

*Curitiba, janeiro de 1987  
(LEMINSKI, 2013, p. 404)*

Em *Distraídos venceremos* muitos são os poemas que demonstram, desde o título, o contrassenso como teor dominante de sua linguagem, como verdadeiras palavras-valise, ora em síntese disjuntiva, ora não. Desses títulos, temos: “administrário”, “distâncias mínimas”, “saudosa amnésia”, “por um lindésimo de segundo”, “proema”, “desencontrários” e “diversonagens suspensas”. Há casos em que não ocorre uma palavra-valise, apenas se mantém o contrassenso, como em “o mínimo do máximo”, “o hóspede despercebido”, “imprecisa premissa” “pareça e desapareça” e “atraso pontual”. Todavia, ainda mais significativo é o fato de esses e outros poemas terem título, um nome, algo que não é a tendência em *Caprichos & relaxos*, e que, acreditamos, está diretamente relacionado a questões da identidade. O fato de terem título vários dos poemas da coletânea *Distraídos venceremos* é instaurador de outro contrassenso, uma vez que o conteúdo desses poemas é mais explícito ao dizer sobre as limitações de sua arte poética. Já em *Caprichos & relaxos*, o dizer sobre tais limitações está muito mais implícito.

Tal é a razão de versos como estes de “aviso aos naufragos”, em *Distraídos venceremos*:

*Esta página, por exemplo,  
não nasceu para ser lida.  
Nasceu para ser pálida,  
um mero plágio da Ilíada,  
alguma coisa que cala,  
folha que volta pro galho,*

muito depois de caída.

(LEMINSKI, 2013, p.175)

Versos que encontram eco poucas páginas à frente em “iceberg”

Uma poesia ártica,  
claro, é isso que desejo.  
Uma prática pálida,  
três versos de gelo.  
Uma frase-superfície  
onde vida-frase alguma  
não seja mais possível.  
Frase, não. Nenhuma.  
Uma lira nula,  
reduzida ao puro mínimo,  
um piscar do espírito,  
a única coisa única.  
Mas falo. E, ao falar, provoco  
nuvens de equívocos  
(ou enxame de monólogos?).  
Sim, inverno, estamos vivos.

(idem, 2013, p. 181)

Ou estes de “a lei do quão”:

A sombra máxima  
pode vir da luz mínima.

(Idem, 2013, p. 177)

Porém, muito mais explícito é “o mínimo do máximo”:

Tempo lento,  
espaço rápido,  
quanto mais penso,  
menos capto.  
Se não pego isso  
que me passa no íntimo,  
importa muito?  
Rapto o ritmo.  
Espaçotempo ávido,  
lento espaçodentro,  
quando me aproximo,  
apenas o mínimo  
em matéria de máximo.

(idem, 2013, p. 183)

A metalinguagem torna-se tão explícita que vai ao ponto de dizer o que é fazer poesia, como em “descontrários”:

Mandei a palavra rimar,  
ela não me obedeceu.  
Falou em mar, em céu, em rosa,  
em grego, em silêncio, em prosa.  
Parecia fora de si,  
a sílaba silenciosa.

Mandei a frase sonhar,  
e ela se foi num labirinto.  
Fazer poesia, eu sinto, é apenas isso.  
Dar ordens a um exército,  
para conquistar um império extinto.

(idem, 2013, p. 190)

Poema este seguido de “o que quer dizer”, para o “translator maximus”, Haroldo de Campos, em que o tema metapoético do dizer com forte teor paradoxal é reafirmado, pois este texto não vai além de ter dito sobre o dizer. É um poema sobre o que não se diz em poesia, não chegando mesmo a efetivar o texto que se quis. O que se efetivou foi apenas o texto sobre como deveria ser o poema; eis um poema que se declara de modo irônico porque, paradoxalmente, crítico de si próprio:

O que quer dizer, diz.  
Não fica fazendo  
o que, um dia, eu sempre fiz.  
Não fica só querendo, querendo,  
coisa que eu nunca quis.  
O que quer dizer, diz.  
Só se dizendo num outro  
o que, um dia, se disse,  
um dia, vai ser feliz.

(LEMINSKI, 2013, p. 190)

Todos estes e ainda outros poemas trazem a constatação de que os paradoxos da linguagem e do sentido predominam como temática e como inspiração para a produção literária. Esta metalinguagem se dá como um chamado por uma poética, assim sendo uma metapoética reveladora do silêncio e do impossível do dizer que quer a poesia de Leminski. Esta é a razão de ser (de se mostrar ou de se descrever) do poema que seja ainda apenas um “indício” de algo que possa suceder ao mistério que seria o desaparecimento do poeta; esta é a razão de ser de o “último aviso”:

caso alguma coisa me acontecer,  
informem a família,  
foi assim, assim tinha que ser

tinha que ser dor e dor  
esse processo de crescer

tinha que vir dobrado  
esse medo de não ser

tinha que ser mistério  
esse meu modo de desaparecer

um poema, por exemplo,  
caso alguma coisa me suceder,  
vá que seja um indício

quem sabe ainda não acabei de escrever

(LEMINSKI, 2013, p. 224)

Este metapoema significativamente não tem ponto final, apesar da cuidadosa pontuação que desenvolve nos demais versos. Portanto, a questão de não se ter concluído a escrita vem à tona como um “último aviso” – já recorrente – em relação aos paradoxos da linguagem poética, em seu dizer descritivo em favor do silêncio desses textos que ‘veem meio a esmo e que *praticamente* parecem não dizem nada e que ficam por isso mesmo’. Esta é sua arte do charme, que é a de convidar poemas e leitores para dizer/escrever sobre o aquilo que fica em silêncio.

### 2.2.3 O paradoxo do sonho do Rei Vermelho – autorreferência metapoética *in regressus ad infinitum*.

*sabendo  
que assim dizendo  
– poema –  
estava te matando  
mesmo assim  
te disse*

*sabendo  
que assim fazendo  
você estava durando  
foi duro  
mesmo assim  
te trouxe*

*mesmo assim  
te fiz  
mesmo sabendo que ias  
fugaz  
ser infeliz  
sempre infeliz*

*mesmo assim  
te quis  
mesmo sabendo  
que ia te querer  
ficar querendo  
e pedir bis*

Paulo Leminski

Muito importantes são aqui as três relações distintas na proposição<sup>9</sup>, a *designação*, a *manifestação* e a *significação* que Deleuze emprega ao estudar o estoicismo de Lewis Carroll, algo que aqui encontra certo paralelo com a poética de Paulo Leminski. Deleuze, na terceira série sobre os paradoxos de sentido, aborda a temática das proposições e os conceitos de *designação*, *manifestação* e *significação* para demonstrar que o ser/parecer está mutuamente implicado com o dizer. Em seu primeiro parágrafo, temos:

Entre estes acontecimentos-efeitos e a linguagem ou mesmo a possibilidade da linguagem, há uma relação essencial: é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciables por meio de proposições pelo menos possíveis. Mas há

---

<sup>9</sup> Termo que, segundo a lógica estoica, é uma “entidade objetiva ou valor de verdade de um enunciado” (ABBAGNANO, 2007, p. 801). Em Deleuze é entendido como o enunciado declarativo, não o conteúdo do que é declarado, para onde tende a analítica aristotélica.

muitas relações na proposição; qual a que convém aos efeitos de superfície, aos acontecimentos? (DELEUZE, 1979, p. 13.)

Em resposta à interrogação que levanta, Deleuze aponta que muitos autores concordam em reconhecer que existem três relações distintas na proposição, a *designação*, a *manifestação* e a *significação*. Na terceira série, a da proposição, Deleuze lembra que é próprio aos acontecimentos o fato de estes poderem ser expressos em linguagem, em proposições pelo menos possíveis. Daí, apresenta as três relações distintas das proposições: A *designação*, a *manifestação* e a *significação*. Com esses três conceitos, o Deleuze poderá enriquecer sua abordagem em relação ao sentido e à linguagem. Com nesses conceitos, pode-se fazer uma leitura mais significativa da “alice” leminskiana e de muitos de seus outros poemas. Assim, convém estabelecer aqui os conceitos deleuzianos sobre as dimensões das sentenças linguísticas.

A primeira dimensão da proposição, ou “enunciado declarativo” (ABBAGNANO, 2007, p. 801), em Lógica, é a da “designação”; esta é conceituada como a relação da proposição a um estado de coisas exteriores. Sua operação se dá pela “associação das próprias palavras com *imagens particulares que vêm* ‘representar’ o estado de coisas” (DELEUZE, p. 13). Relacionados à *designação* estão os “puros designantes”, “formas vazias”, tais como o “isto”, “aquilo”, “ele”, “aqui” e outras palavras que apontam para designados genéricos; tais elementos estão na antípoda dos nomes próprios porque estes são designantes de importância especial, já que são “os únicos a formar singularidades propriamente materiais” (idem, ibidem, p. 14). Os critérios da *designação* são o “verdadeiro” e o “falso” (idem, ibidem, p. 14).

A segunda dimensão da proposição é a *manifestação*, conceituada como a relação da proposição com o sujeito que fala e que se exprime, não sendo secundária à *designação*; pelo contrário, “ela a torna possível e as inferências formam uma unidade sistemática da qual as associações derivam”. Os manifestantes especiais são “eu”, “tu”; ainda “amanhã”, “sempre”, “alhures” e outros que também possam referenciar a manifestação de um sujeito emissor: enquanto o nome próprio é o designante privilegiado, o “eu” é o manifestante de base. O critério da *manifestação* não é o verdadeiro e o falso, mas a veracidade e o engano, o que, lembra Deleuze, produz um deslocamento de valores lógicos quando se vai da designação à manifestação (DELEUZE, 1974, p. 14).

Por fim, temos a terceira dimensão da proposição, a *significação*; esta se dá em razão da “relação da palavra com conceitos *universais* ou *gerais*, e das ligações sintáticas com implicações de conceito”. Deleuze prossegue:

Do ponto de vista da significação, consideramos sempre os elementos da proposição como “significantes” das implicações de conceitos que podem remeter a outras proposições, capazes de servir de premissas à primeira. A significação se define por esta ordem de implicação conceitual em que a proposição considerada não intervém senão como elemento de uma “demonstração”, no sentido mais geral da palavra, seja premissa, seja como conclusão. (DELEUZE, 1974, p.15.)

Seus significantes linguísticos são essencialmente “implica” e “logo”, sendo a implicação o signo definidor da relação entre as premissas e a conclusão. Já o “logo” é o signo da asserção, definindo a possibilidade de afirmar a conclusão por si mesma no final das implicações. O critério da *significação*, seu valor lógico não é mais a verdade, devido ao modo hipotético das implicações, mas sim algo que Deleuze destaca como a *condição de verdade*, isto é, “o conjunto das condições sob as quais uma proposição ‘seria’ verdadeira” (id. 1974, p. 15).

Algo que para este trabalho é de fundamental interesse em função de suas ricas implicações com respeito à linguagem, é o que Deleuze chama de “círculo da proposição”, um fenômeno decorrente do suposto primado da *significação* sobre a *designação*. Citamos:

Quando dizemos “logo”, quando consideramos uma proposição como concluída, fazemos dela o objeto de uma asserção, isto é, deixamos de lado as premissas e a afirmamos por si mesma, independentemente. Nós a relacionamos ao estado de coisas que designa, independentemente das implicações que constituem sua significação. Mas, para isso são necessárias duas condições. É preciso em primeiro lugar que as premissas sejam postas como efetivamente verdadeiras; o que nos força desde já a sair da pura ordem de implicação para relacioná-las a um estado de coisas designado que pressupomos. Em seguida, porém, mesmo supondo que as premissas A e B sejam verdadeiras, não podemos concluir daí a proposição Z em questão, não podemos destacá-la de suas premissas e afirmá-la independentemente da implicação a não ser admitindo que ela é por sua vez verdadeira, se A e B são verdadeiras: o que constitui uma proposição C que permanece na ordem da implicação, não chega a sair dela, uma vez que remeta a uma proposição D, que diz ser Z verdadeira se A, B e C são verdadeiras... até o infinito. (DELEUZE, 1974, p. 17)



Toda essa inescapável rede de implicações quando se supõe a *significação* ter primazia sobre a *designação* é algo de que Lewis Carroll tratou em uma de suas histórias “O que a tartaruga disse a Aquiles” (CARROLL, 1977, p. 251), problema que ficou conhecido como o “paradoxo de Carroll” e que encontra paralelo em certos aspectos da poesia de Paulo Leminski, especialmente quando estão relacionados a questões metapoéticas.

Tal é o caso do já citado poema “eu / quando olho nos olhos” (LEMINSKI, 2013, p. 35): além das questões relacionadas ao envolvimento de um eu poético com o “outro” nas múltiplas e multifacetadas implicações da identidade poética assumida pelo “eu” em *Caprichos & relaxos*, este poema ainda pode ser interpretado sob a ótica do “paradoxo de Carroll”. É possível reconhecer, no teor assertivo do texto, estrofes com valor de premissa. A primeira estrofe estabelece que o eu lírico sabe, na condição de olhar nos olhos de outra pessoa, quando esta pessoa está numa relação significativa ou não, o “estar por dentro / ou por fora”. A segunda estrofe é também uma premissa com relação direta à primeira. Caso as afirmações destas sejam verdadeiras, a conclusão da terceira e última estrofe estará confirmada.

Ocorre, porém, que as assertivas estão mutuamente implicadas; a conclusão não pode ser destacada das premissas e ser afirmada independentemente da relação de implicação. Contudo, a estrofe conclusiva apresenta uma assertiva de natureza implicada mas numa regressão ao infinito, como numa fita de Möbius, o que ainda mais problematiza a matéria da *designação* e da *significação*; a conclusão afirma que, de dentro do “centro” do poeta (sua autoconsciência), o poema, ora presente, “olha” o próprio poeta (deslocando-o, pondo-o em situação de representação); é curioso perceber como o produto da escrita, seu resultado, este mesmo poema passa então ao estatuto de algo original e fundante, pois o poeta externou algo que se põe ao centro de seu emissor também como potencial motivador do próprio texto em si, texto este que traz à tona a compreensão mesma do processo poético então declarado. Tal expediente pode alcançar o “outro” que é o leitor/“parceiro”, já que o “outro”, que é o poema então personificado, é também um produto, no caso, da leitura do receptor do texto. Por fim, o “eu” está por “fora” em relação ao poema, já que o poema está no centro do poeta (logo, o poema é o núcleo deste), mas o “eu” também está por “dentro”, já que é assunto de tal texto; o poeta enuncia (produz) um poema ao mesmo tempo em que este poema tem por assunto o “eu” poemático – algo que é de forte teor autorreferencial. É interessante o efeito geral de implicação mútua (metapoética), pois tanto o poeta e quanto o poema mantêm “um olhar que demora”.

Já outro poema, de *Se não fosse isso e era menos e não fosse tanto e era quase* (2013), apresenta um jogo que muito lembra as relações próprias de premissas nas proposições em nível da

*significação*, cuja conclusão surpreendente e paradoxal faz lembrar as implicações decorrentes de se dar primazia a essa dimensão dos enunciados que é a *significação*. O poema apresenta uma primeira estrofe, já com ideias antitéticas, “você / com quem falo e não falo” (p.95), que tem teor de premissa. A segunda premissa vem após dois versos designadores do “outro/você” a quem o eu lírico se dirige; esta afirma, também por antítese, “você / não existe”, dístico por si mesmo paradoxal, pois é uma assertiva dirigida a um certo “você” (portanto, pressuposto fica que tal exista), sobre o qual se afirma, categoricamente, não existir. A conclusão assevera a não existência desse interlocutor ao estabelecer que é preciso criar sua existência. As referências metalinguísticas a esse interlocutor podem chegar novamente ao leitor/“parceiro” ou ao próprio emissor do texto, fato este que implicaria ainda maior intensidade ao teor paradoxal deste poema. Todo esse jogo literário de contrassensos baseia-se tão somente na expressão de duas premissas. A primeira: se é verdade que “você / com quem falo e não falo”; a segunda: se é verdade também que “você / não existe”; então, conclui-se disso que é “preciso criá-lo” (LEMINSKI, 2013, p. 95).

Não se pode deixar de notar que a expressão “preciso criá-lo” é fortemente indicadora do que concerne à criação artística. Isso confere ao poema não apenas um forte teor metalinguístico, mas também instaura um jogo de sentido muito semelhante ao poema “eu / quando olho nos olhos” (p. 35), de *Caprichos & relaxos*. Se for adotada a leitura de que o interlocutor é também o autor/criador do texto, novamente se tem a produção de um poema em que está presente a temática da criação poética ao se destacar a necessidade da produção de um ser artístico com quem o autor “fala”, pois tal ser é o receptor de toda a mensagem, e “não fala”, pois esse mesmo ser é fictício, um produto da imaginação artística. Assim, novamente, tem-se que alguém produz um texto, sendo que esse alguém é percebido como um produto desse mesmo texto; a necessidade de criar esse eu/outro se choca com o fato de que o poema está criado, o que implica a existência já consumada deste eu criador. Fica, então, o paradoxo da linguagem poética: o poeta (necessário mas “além” do presente situacional, do ato de leitura) só existirá se houver o poema (também necessário e “além”) que será criador desse poeta; e o poema (efetivo mas “aquém”) só existe porque há este mesmo poeta (também efetivo e aquém) que o criou.

Poeta e poema são uma síntese disjuntiva. Poeta que é, ao mesmo tempo, criador no que diz ser um artista insuficiente, que criou um poema; e que é criatura no que foi expresso, neste mesmo poema, com respeito a dever ser um artista excedente, quando esclarecido o imperativo de se criar um poeta. Também se pode pensar, neste caso, em uma associação, ainda em termos deleuzianos, entre um poeta designado e um manifesto, ambos em suas implicações mútuas –

poeta significado; e ainda entre um poema designado e um manifesto, estes também com suas implicações recíprocas – igualmente gerando um poema significado. Ao todo, o que se apresenta é uma complexa rede de inter-relações metapoéticas cuja essência é a interdependência entre o dizer e o não-dizer, constituinte de uma lógica disjuntiva – algo que aqui se interpreta como sendo a criação de um “poema-valise”<sup>10</sup>, de um poema que comporta a síntese dos contrários que o constituem em essência.

Este, e o já citado poema “eu /quando olho nos olhos”, parecem se constituir em função daquilo que Deleuze, ao tratar do “paradoxo de Carroll, chama de ‘círculo da proposição’” (1974, p.17, 18 e 189). O “círculo da proposição” é justamente a descoberta de que as relações entre a *designação*, a *manifestação* e a *significação* são de mútua dependência; não é possível pensar a *designação* sem pressupormos tanto a *manifestação* quanto a *significação*, ao mesmo tempo não se pode supor como efetiva a *significação* sem antes estar pressuposta tanto a *manifestação* quanto a *designação*. Todas essas dimensões da proposição estão reciprocamente interligadas; algo que parece também existir como temática na metapoesia leminskiana, especialmente nos textos em que se observa um teor maior da *significação*.

O poema mais representativo nesse quesito é justamente o da “alice”, em *Caprichos & relaxos*, e a ele retornaremos. Mas, antes de abordar mais detidamente o ponto central desta análise, não se pode deixar ao largo a presença dessas características paradoxais em outros textos metapoéticos em Leminski. Mais ainda: Não se pode deixar de comparar essas implicações paradoxais com outras de uma significativa passagem de *Através do espelho e o Alice que ela encontrou lá* (1974;2002). A comparação é muito útil para confirmar o estoicismo carrolliano de que fala Deleuze e, por fim, relacioná-lo mais detidamente à poesia leminskiana, especialmente no que tange a lembrar que é próprio aos acontecimentos o fato de estes poderem ser expressos em linguagem, em proposições pelo menos possíveis.

No capítulo quatro de *Através do espelho...*, Alice está com Tweedledum e Tweedledee, personagens que dão título a esse capítulo. Em nota, Martin Gardner, assim conceitua esses dois personagens:

Tweedledum e Tweedledee são o que os geômetras chamam de “enantiomorfos”, formas em imagem especular um do outro. Que Carroll pretendeu isso é fortemente sugerido pela palavra favorita de Tweedledee, “contrariwise” [traduzida por “ao contrário”] e pelo fato de eles estenderem as mãos direita e esquerda para um aperto de mãos.

<sup>10</sup> CF. *Alguma coisa de desdizer-uma poética às avessas: Cacaso* (2006).

(...) Os irmãos Tweedle não mencionados em *Finnegans Wake* (Viking, 1959), na p. 258. (CARROLL, 2002, p. 175, nota 3.)

O mais significativo não é o fato de os irmãos Tweedle representarem o duplo auto- refletido *ad infinitum*, nem é a questão de esses irmãos terem fixação por poesia, mas sim o que eles asseveram para Alice: ela é um elemento do sonho do Rei Vermelho, personagem da estória, que está dormindo ali, não muito longe dela. Tweedledee, ao dizer que a Alice é parte do sonho desse rei, afirma que ela não tem existência real, “você é apenas uma espécie do coisa no sonho dele!”. “Se o Rei acordasse”, acrescentou Tweedledum, “você sumiria... puf!... exatamente como a chama de uma vela!” (CARROLL, 2002, p. 181 e 182.)

Isso tem poderosas implicações paradoxais: Não se trata apenas de questionar o que é “real”; o problema mais significativo é que esse episódio é parte de uma narrativa, a qual transcorre como um sonho de Alice, algo só revelado no fim da narração. Assim, surge a dúvida: será o Rei uma “coisa” no sonho de Alice, ou será ela uma “coisa” no sonho dele? Em longa nota sobre essa parte da narrativa, Gardner relaciona o pensamento dos gêmeos Tweedle ao pensamento do filósofo idealista Geoge Berkeley (1685-1753), para o qual todos os seres são apenas elementos na mente de Deus. Gardner associa Alice a Samuel Johnson (1709-1784), escritor e pensador inglês, pois este afirmava poder refutar Berkeley por simplesmente dar um chute numa pedra grande. Nessa nota, também é lembrado Bertrand Russell (1872-1970), matemático, filósofo e lógico, que, segundo Gardner, teria comentado, em um programa de rádio, a respeito desse paradoxo de Carroll, que levanta “uma discussão muito instrutiva do ponto de vista filosófico. Mas, se não a encarássemos com humor, nos pareceria dolorosa demais”. A nota prossegue:

O tema berkeleyano perturbava Carroll como perturba todos os platônicos. Ambas as aventuras de Alice são sonhos e em *Sílvia e Bruno* o narrador move-se misteriosamente de um lado para o outro entre os mundos real e onírico. “Portanto, ou estive sonhando com Sílvia”, ele diz para si mesmo no início do romance, “e isto é a realidade, ou realmente estive com Sílvia, e isto é um sonho! Será a própria vida um sonho? É o que me pergunto.” Em *Através do Espelho* Carroll retorna à questão no primeiro parágrafo do cap. 8 e nas últimas linhas do livro, bem como na última linha do poema que encerra o livro.

Uma estranha espécie de regressão ao infinito está envolvida aqui nos sonhos paralelas de Alice e do Rei Vermelho. Alice sonha com o Rei, que está sonhando com Alice, que está sonhando com o Rei, e assim por diante, como dois espelhos que se defrontam, ou como aquela charge grotesca de Saul Steinberg em que uma senhora gorda está fazendo uma pintura de uma senhora magra que está fazendo uma pintura de uma senhora gorda que está fazendo uma pintura de uma

senhora magra, e assim por diante, em planos cada vez mais profundos das duas telas. (...) (GARDNER *apud* CARROLL, 2002, p. 181, nota 10.)

Com a comparação entre a passagem referente ao sonho do “Rei Vermelho” e os elementos autorreferentes dos metapoemas de Paulo Leminski, sob a ótica do primado que a *significação* possa ter sobre a *designação* e a *manifestação*, pode-se empreender uma aproximação entre os elementos carrollianos, a “Alice”, o “Rei” e o “sonho”, e os aspectos mais significativos dos textos metapoéticos em Leminski, como o eu lírico, o leitor/“parceiro” e o próprio poema.

No caso do poema “eu / quando olho nos olhos”, é possível, por semelhança, identificar em seus elementos mais destacados certa correlação com a estruturação básica do paradoxo desse ambíguo sonho, da “Alice”, ou do “Rei”, ou simultaneamente de ambos. O eu lírico pode ser correlacionado à “Alice” que está sonhando, e que ao mesmo tempo é elemento de seu próprio sonho; é possível, do mesmo modo, associar o poema em si ao “sonho”, e “a pessoa por dentro ou por fora” ao “Rei”, sem o qual pode não haver o “sonho” e a própria “Alice” sonhada. A analogia pode ainda ser ampliada: A “Alice” pode ser desdobrada para corresponder, não apenas ao eu lírico, elemento interno ao poema (“sonho”), mas ainda ao poeta, o produtor desse poema, porquanto existe a que está sonhando e a que está sendo sonhada. Importa destacar que a possibilidade de ela ser um elemento do “sonho” do “Rei” é algo referente à “Alice” sonhada por Alice, a que existe em seu próprio “sonho”; somente neste caso ela está sujeita à vicissitude de ser ela mesma também personagem do sonho de alguém, o qual igualmente está sendo sonhado por ela.

Por seu turno, tem-se que existe certo Paulo Leminski, poeta, que produz um poema no qual existe um certo “eu” lírico, que, “quando olha nos olhos”, sabe de um outro alguém que “pode estar por dentro ou por fora” (tanto um leitor, que pode ser ou não “parceiro”, quanto o próprio Leminski, que pode ser ou não um eu lírico). Todavia, além dessas questões identitárias, há as questões mais complexas relacionadas à linguagem e à produção artística – mais especificamente à criação de proposições poéticas, com todas as implicações inerentes à *designação*, à *manifestação*, à *significação* e ao chamado paradoxo de Carroll.

O mais paradoxal do poema em questão, e de outros textos aqui entendidos como metapoéticos na produção do “útil operário do signo”, deste que trabalha, que faz *opera* (obra) com o signo, é o jogo de espelhos que os dois versos finais estabelecem ao concluir que de dentro do centro

do Leminski poeta o poema mantém um olhar que demora, criando relações intrincadas sobre quem está contido em quem, em ambas as direções: dum lado, do poeta para o poema com seu eu lírico e vice e versa; de outro, do leitor/“parceiro” para o poema e deste para tal leitor. Porém, a ambivalência deste jogo de imagens, de ser/parecer, pode também ser vista sob outra ótica – contígua e, portanto, forçosamente paralelística. Havendo o envolvimento de um tal leitor – aquele de que fala Leminski em “O Tu na Literatura”, sob o tópico “Ficções no polo receptor” (LEMINSKI, 2011, p. 129) –, este “parceiro” (idem, 2013, p. 26) em quem também há a poesia, pode-se então imaginar o poema sendo lido por este receptor da mensagem presente no texto, sob o ângulo de uma primeira pessoa implícita; isto é, há a possibilidade de se colocar no lugar de tal leitor e ler: “também eu, parceiro deste poema, o estou lendo, ‘num olhar que demora’ e vejo que ‘de dentro de meu centro este mesmo poema me olha’”. Sob essa interpretação, o poema poderia, de fato, ser lido como um poema/espelho a fim de que o parceiro possa se ver e se dizer, também se reverberar à luz da poesia.

Vale relembrar, para corroborar a possibilidade dessa interpretação, o que o próprio Leminski diz, bem ao início de *Caprichos & relaxos*, antes do título do livro, já estabelecendo contato com seu leitor e o convidando a se envolver:

Aqui, poemas para lerem, em silêncio,  
o olho, o coração e a inteligência.  
Poemas para dizer, em voz alta.  
E poemas, letras, lyrics, para cantar.  
Quais, quais, é com você, parceiro.

(LEMINSKI, 2013, p.26)

O primeiro poema na página 56 de *Toda poesia* é outro texto que se assemelha à questão básica tanto do chamado “paradoxo de Carroll” quanto a do “sonho do Rei”. Também constituído de três estrofes, o poema “esta ilusão” igualmente pode ser lido com base no que Deleuze aponta como “círculo da proposição”. Sob essa leitura, as duas primeiras estrofes corresponderiam às premissas: “esta ilusão / não desapareça” e “você deixa / que isso aconteça / ilusão / igual a essa”. A última estrofe, nesse caso, figuraria como conclusão: “eu despeço / você / da minha peça”. As relações entre as proposições presentes nesse texto indicam que a *significação* é predominante, algo que por si só já se direcionaria, numa análise mais apurada, para as questões paradoxais de que trata Carroll em “O que a tartaruga disse a Aquiles”; mas isso não seria suficiente para esgotar a riqueza literária de “esta ilusão”, nem sequer seria bastante para constituir algum valor poético. A relevância desse poema, no contexto da produção

leminskiana, é justamente assinalar a questão do paradoxal, além de insinuar o tema da metapoesia.

O dístico inicial, “esta ilusão / não desapareça”, faz uso do demonstrativo “esta”, que diz da proximidade (ou atualidade) da “ilusão”, aqui entendida como designativo da condição poética, condição naturalmente presentificada no poema. A imprecação expressa no dístico é no sentido de que a “ilusão” não venha a desaparecer. Esse pedido tem forte entrelaçamento com o que é dito na segunda estrofe.

A segunda estrofe (premissa), por seu turno, é rica de ambivalências bastante significativas, as quais desfazem a ilusão de que a linguagem tenha um sentido único, que se coaduna unilateralmente com a realidade. As ambiguidades aparecem em função de os demonstrativos “isso” e “essa” poderem referir mais de um sentido. Nesse caso, fica mais evidente a questão de que a *designação* pode ser flutuante na linguagem, especialmente na linguagem poética. O “isso” pode estar-se referindo ao não desaparecimento da “ilusão”, ou, contrariamente, ao desaparecimento desta, ou mesmo às duas possibilidades (novamente, um exemplo de associação disjuntiva). O demonstrativo “essa” também é polivalente; pode estar apontando a “ilusão” do ou no receptor da mensagem – uma alusão a algum paralelismo entre o emissor e o receptor, quando ambos alimentariam certa fantasia (ou sonho); ou pode estar assinalando o fato de que esse receptor encontra-se iludido quanto ao desaparecimento, ou não, da “ilusão” de que fala a primeira estrofe, uma vez que tal estrofe expressa um pedido por parte do eu lírico, rogo que pode ser ou não atendido.

Contudo, a ambivalência contida na segunda estrofe tem ainda outro nível, o qual proporciona mais implicações de sentido quanto à “ilusão” ser permanente ou transitória. O ponto é que existe a possibilidade de estar implícita a condicional “se” no início da segunda estrofe. As leituras alternativas no caso de estar implícita ou não essa conjunção são mutuamente excludentes, porém, como aqui impera a lógica da disjunção, ou seja, do relacionamento de contrários como oportunidade a um terceiro sentido, a dúvida que se constitui se mostra então bem mais complexa, com implicações diretas no poder que tem a linguagem de designar acontecimentos. Fica, no entanto, evidente que é parte da intenção do poema contextualizar essas múltiplas e multifacetadas contingências de leitura que problematizam o sentido geral do texto, algo que opera uma estratégia condizente com a demonstração de que a linguagem tem limites no que diz respeito à descrição dos eventos quaisquer que sejam.

A ambiguidade maior na segunda estrofe é justamente a de haver dois cenários básicos para a sua leitura. Ou lemos como uma afirmativa de que o “você” deixa que certa coisa aconteça, o que acarretará uma leitura específica do texto como um todo; ou lemos como um estabelecimento de uma condição, a possibilidade de que o “você” deixe que certa coisa ocorra, obviamente esse seria o caso de se instaurar outro sentido para a leitura geral. Temos confirmada mais uma vez que este poema está estruturado em função da ambivalência múltipla como questão para leitura. Mas não apenas é múltipla; vária, em relação aos acontecimentos. É também de muitas faces, ‘personas/fantasia’, pois implica também a diversidade de personas envolvidas na produção e interpretação do poema, na junção e ou disjunção entre eu lírico e o “você” “parceiro” em poesia.

A relação entre o eu lírico e o “você” neste poema torna-se ainda mais complexa em razão de como pode ser lida a última estrofe, o trecho conclusivo; especialmente se entendemos que a segunda premissa (estrofe) adjunta o sentido básico de afirmação ou de hipótese sobre a ação do receptor da mensagem. Dependendo de como é interpretado o segundo trecho do poema, a conclusão será igualmente uma afirmação ou uma hipótese. Dizendo mais claramente, podemos ler ‘se você deixar que isso aconteça (o que quer que “isso” seja), então eu despeço você da minha peça, mas apenas nessa condição’ – aqui fica estabelecida a alternativa, condicionada à ação do receptor da mensagem, de este não ser despedido; mas podemos ler também a afirmação de que ‘você deixa que tal aconteça, então eu despeço você de minha peça’. É claro, por todo o exposto até aqui, que ambas as leituras são coadjuvantes, uma vez que assim trabalham para a ampliação do horizonte em que a linguagem paradoxalmente diz de sua incapacidade de dizer, o que, por seu turno, é em si mesmo uma ampliação de seu poder de expressão.

Nesse contexto, vale lembrar que são essencialmente duas as ilusões, a do eu lírico, referida no pronome “esta”, e a do leitor, indicada no designativo “essa”; mas não devemos descuidar, obviamente, do inevitável desfecho do poema: “eu despeço / você / da minha peça”. Irremediavelmente, a conclusão é a mesma, sendo a segunda estrofe uma condição ou não, diz despedir-se do receptor em ‘sua peça’. Se não considerarmos a ambiguidade da palavra “peça” no poema, não teria propósito o trabalho de levantar as várias possibilidades de leitura da segunda estrofe (premissa). Seria todo esse empenho de leitura um esforço fútil, pois de nada adiantaria saber quanto a ser em geral uma afirmação ou uma hipótese (ou mesmo ambas) e quanto a saber se o “isso” é o deixar desaparecer a “ilusão” ou não. E mais: também de nada adiantaria constatar que podemos ler que o receptor apenas deixa vir (ou está na possibilidade



de deixar vir) à existência a mesma ilusão do emissor ou uma de sua autoria como leitor, já que haveria ainda o mesmo resultado na conclusão do poema.

A ambivalência na conclusão é enriquecida em função dos significados que a palavra “peça” pode ter no contexto desse poema. A polissemia dessa palavra amplia significativamente a variedade de leitura que o texto instaura. Entre os significados que essa palavra tem, que possuem relação com as possíveis leituras do poema, os dicionários registram: cada parte, com existência autônoma, de um todo ou de um mecanismo, aqui como referência ao engendramento de ideias mas com ênfase no aspecto individual; qualquer objeto manufaturado, artefato, ou mesmo objeto de valor, nesse caso referência ao artesanal, ao trabalho artístico com sua caráter de ineditismo ou exclusividade; teia de tecido produzido de uma só vez, aqui como referência à integridade de ideias, à coerência de seu emaranhado, ênfase no aspecto geral; obra literária ou mesmo produção teatral, no caso uma indicação metalinguística da existência de personas poéticas; obra musical, aqui uma simples lembrança do teor harmonioso, melódico e rítmico da poesia leminskiana (HOUAISS, 2004). Esses são apontamentos relativamente esperados em um texto com forte inclinação metalinguística.

Todavia, pode ser levantado outro significado, este com aspecto dissonante, que aponta para o teor burlesco que Leminski, muito semelhante a Carroll, apresenta em relação à linguagem. O significado que a palavra “peça” pode ter no texto em questão tem que ver também com o ato de ludíbrio contra outra pessoa, ato de confundi-la, desorientá-la; nesse caso, o que temos é uma clara referência ao jogo de enganos e ao burlesco, artifícios bem explorados na poesia de Leminski. Por fim, tanto a referência à “ilusão” no início do poema, quanto a menção à “peça” no fim do texto, constituem prismas que dão múltiplas cores e combinações de tons para o sempre mais ambivalente sentido metalinguístico do poema, sentido esse que jamais foge ao chamado “círculo da proposição”, de fala Deleuze (1974, p. 17).

Com isso, podemos adentrar na questão de correlacionar o sentido metalinguístico desse texto com o paradoxo inaugurado pelo “sonho do Rei” em *Através do espelho*. Mais uma vez, a fim de expor o contrassenso mais significativo, faremos a correlação entre esses elementos da narrativa de Carroll com os elementos mais destacados deste texto leminskiano. É possível associar com o eu lírico e o poeta a “Alice” que sonha; o sonho da “Alice” com o poema escrito (aludido em “esta ilusão”, a qual entendemos ser a própria poesia); e o “Rei Vermelho” com o leitor/parceiro”, sem o qual a interação não seria completa. Novamente, temos o entrelaçamento de quem pertence a quem no intrincado jogo de referências textuais, pois só existe a “ilusão” (poesia) do eu lírico porque um poeta assim o escreveu; temos, portanto, que o poeta cria a

“ilusão” da qual faz parte o eu lírico, se esta desaparece, este também acaba. Algo semelhante ocorre com a “ilusão” do leitor assinalado no texto (o qual não existiria se não houvesse ainda o leitor empírico) cuja parceria se efetiva pelo fenômeno da fruição poética; desaparecendo “essa ilusão”, desfaz-se igualmente a parceria, e o receptor não permanece – algo apontado na última estrofe sobre o “você” ‘poder ser despedido da peça’ de que fala o eu lírico.

O mesmo padrão de paradoxo ocorre em “ana vê alice” (LEMINSKI, 2012, p. 96) da coletânea *Se não fosse isso e era menos e não fosse tanto e era quase* – porém com mais implicações no sentido de expor o quanto a linguagem poética pode ser aquela que abarca o incomum, o contrário à *doxa*, isto é, contrário à opinião comum, expressa em sua linguagem de usos reificados. Muito a esse respeito o “cachorro louco” escreveu a fim de expressar a sua oposição à *doxa* com o humor e a ironia de aparentemente ser comum (relaxado) em poema sofisticados (caprichosos). Segundo Leminski (2012, p. 295), a poesia é “pra dizer o que não se diz”. A poesia é para “aumentar o campo dos prováveis do dizer”. Para um poeta que guerreou tanto a favor da linguagem quanto em oposição a esta, o papel da poesia é “renovar ou revolucionar o *como* do dizer. E, com isso, ampliar o repertório geral do o que dizer”. (LEMINSKI, 2012, p. 294)

Em “ana vê alice”, todas as questões relacionadas à linguagem e aos paradoxos da identidade, do “círculo da proposição” e do “sonho do Rei Vermelho” estão presentes e mais uma vez estão relacionados ao poético. Porém, chegamos aqui a um novo nível para o contrassenso, pois neste poema ocorre a associação de opostos mutuamente excludentes numa mesma palavra-valise, atingindo assim não apenas o primado da *significação* com seus paradoxos, mas também o primado da *identificação*, com o reverberar do contradito e do absurdo para que a linguagem poética possa sobressair-se em função dos opostos insuperáveis decorrentes dos limites da linguagem de uso comum.

A primeira afirmação dá conta do fato simples de que “ana” está vendo “alice” logo seguida pela antítese “como se nada visse”. O contrassenso em relação ao ver (identificar) segue tornando-se mais complexo a cada novo verso; o terceiro amplia a noção de nulidade por afirmar “como se nada ali estivesse”, chegando ao paradoxo “como se ana não existisse”. Aqui os designativos “ana” e “alice”, nomes próprios grafados em minúscula, estão lançados numa gradação contrária ao senso comum referente ao nome próprio; ambos são apresentados na contramão do teor designativo. Fica patente que não há uma profundidade relativa ao fenômeno do ver; está-se apenas à superfície de um ver por ver, ‘cheio de certo vazio agudo’, pois a ênfase do texto incide sobre a negatividade da circunstância ao insistir na expressão “como se”.

O *nonsense* confirma-se na segunda estrofe ao expor a perspectiva de “alice”; esta simultaneamente está a ver aquela que a está vendo, estabelecendo uma vinculação de reciprocidade. Mas, enquanto que “ana” parece nada descobrir de positivo, “alice descobre a análise” ao estar vendo “ana”, algo que gera o ambíguo jogo de palavras “análise”, aqui a junção de “ana” e “alice” para constituir uma palavra que designa “separação de um todo em seus elementos ou partes”, “estudo pormenorizado de cada parte de um todo, para conhecer melhor sua natureza, suas funções, relações, causas etc.” e também “exame, processo ou método com que se descreve, caracteriza e compreende algo (um texto, uma obra de arte), para proporcionar uma avaliação crítica do mesmo” (HOUAISS, 2004).

O poema tira partido da ampliação bem humorada e irônica da designação relativa aos substantivos “ana”, “alice” e “análise”. O fato mais relevante, porém, é, mais uma vez, insinuar-se o teor autorreferencial, em razão do qual passam a repercutir uns aos outros esses três principais designativos do texto. As designações incidem na dimensão icônica do texto ao efetivar a composição de um termo (que coincide com o que o texto descreve) a partir do personagens do poema, em função da iconização verbal. Segundo Pignatari (2004, p. 24) esse é justamente o que, basicamente, caracteriza o fenômeno poético, o fato de haver a transformação dos símbolos verbais (palavras) em ícone, isto é, iconicidade sonora. É a esse ponto que é levada a *identificação*, em toda a sua importância como uma das três dimensões da proposição; no caso em questão, a enunciação que, em Leminski, diz respeito não apenas a uma expressão poética, mas também à manifestação do poético naquilo que se fazem advir as vicissitudes do ver e do dizer.

A paranomásia criada no texto, “análise”, instaura ainda forte teor metalinguístico em razão de o poema estar, no nível da *significação*, descrevendo um processo analítico em dois níveis, no plano dos “personagens” do poema, os quais estão produzindo suas análises, e no plano do enunciador textual, que também está elaborando um parecer descritivo-analítico do que “ana” e “alice” estão fazendo uma à outra. Ao todo, o texto segue se espelhando e criando reverberações tanto no nível da *identificação* quanto no da *significação*, algo que proporciona uma coerência que chamamos autoajustável e positiva – por analogia, diríamos que se processa uma força centrípeta na mensagem; todavia, a existência, no cerne do poema, de um paradoxo fundamental, com implicações semelhantes a do “sonho do Rei Vermelho”, ocasiona outro reflexo ou reverberação, no sentido de criar desarmonias inerentes ao que é expresso no poema – novamente, por analogia, diríamos que se processa simultaneamente outra força na

mensagem, neste caso uma força contrária, centrífuga, que rompe com a linearidade do discurso comum.

O rompimento com a linearidade do discurso se dá pelo mesmo expediente em que um elemento contido em um dado conjunto tem invertida sua hierarquia ao ponto de se mostrar como que contendo o mesmo conjunto a que pertence. A inversão da hierarquia pode ser rastreada pela identificação de três momentos que redundarão em algo como o paradoxo do “Rei Vermelho”. Primeiro, devemos reforçar o dado básico que “ana vê alice” de três maneiras negativas: a bem dizer, o ver é sem efeito, o objeto não está para ser visto, e o observador igualmente não existe para ver. Segundo, já exposto aqui, “alice” teve a possibilidade – que se efetivou – de ver “ana” porque justamente esta esteve “vendo” aquela, ocorrência justamente de uma reciprocidade cujo elo se mostra ser a falta de uma causa efetiva, o ‘ver como se nada’ de “ana”. É nesse segundo momento que a “análise” é descoberta por “alice”; devemos frisar: efeito de uma causa não efetiva, no mínimo uma efetivação controversa. Terceiro, o enfoque volta para “ana”, a qual promove uma transformação resultante diretamente da “análise” de “alice”, sendo que esta, por sua vez, adveio de como foi vista pela mesma “ana”. Todo esse estranho entrelaçamento, essencialmente antitético, faz surgir o paradoxo do “círculo da proposição”, quando a *significação* encontra seu limite no contrassenso de seus princípios básicos.

Os dois primeiros momentos podem facilmente corresponder a duas premissas; nessa analogia, o terceiro momento é equivalente à conclusão. Então, mais uma vez, temos a associação de termos excludentes, numa associação disjuntiva do tipo “Ana Alice”, dois nomes, com iniciais maiúsculas em puro contraste com as iniciais minúsculas de seus similares anteriormente expressos. Esse detalhe dos dois nomes próprios com maiúsculas, algo significativamente quase não praticado por Leminski em seus textos, eleva a associação disjuntiva no último verso ao estatuto de nome composto; neste caso, temos a possível leitura de que, todo o tempo, havia apenas uma pessoa, a “Ana Alice”; após o que, esta, numa divisão de si mesma, empreendeu se ver e se analisar a partir de sua constituição potencialmente cindível. Tal empreendimento, no entanto, obteve êxito em razão de sua própria incongruência, qual seja, o inter-relacionamento paradoxal entre “ana” e “alice” descrito no poema.

Dessa forma, todo o poema pode ser lido como um exercício metalinguístico ao estar – como tema para a poesia – empreendendo uma análise sobre o processo mesmo de se fazer uma (auto)análise, a de “Ana Alice”. Fica claro, então, que é parte do poético deste texto as implicações relacionadas à *identificação* e à *significação*, não como um mero jogo humorístico-trocadilhesco, mas como a exposição dos limites da linguagem poética naquilo que de mais rico

e complexo esta pode apresentar: o vir a ser mesmo da própria *poiesis*, exposta em sua dinâmica fugidia, pelo expediente da linguagem, que é o material básico da poesia.

Por fim, os limites da linguagem, mais especificamente “o círculo da proposição”, explorados em mensagens poéticas paradoxais, denunciam o tratamento incomum que este samurai da palavra efetua a fim de fazer do contrassenso a estratégia recorrente para exercitar sua poesia e fazer dizer o inaudito. Também não podemos desperceber que o aparente descuido com a coerência (numa leitura desatenta) que estes poemas apresentam, assim como a linguagem simples presente em muitos de seus textos, é parte não casual da poesia deste duplo que é o poeta Paulo Leminski, ora ‘relaxado’ e ‘distráido’, ora ‘caprichoso’ e ‘vitorioso’ nas questões de combater na luta vã com as palavras.

As características metapoéticas que esses poemas apresentam, em especial por serem constituídos por proposições em que tem grande destaque a dimensão da *significação*, constituem base para a recorrência de conteúdos fortemente paradoxais e ambivalentes, o que torna esses textos poemas-chave nas coletâneas de *Caprichos & relaxos* e de *Distráidos venceremos*. As semelhas com o *nonsense* carrolliano ao nível da proposição por trazer à tona os contrassensos que língua e que a linguagem deixam transparecer quando expostas às últimas consequências da *identificação*, da *manifestação* e da *significação*, os limites entre acontecimentos e a expressão destes numa dada proposição. Ainda mais interessantes esses textos metapoéticas se mostram quando é considerada uma quarta dimensão da proposição – o *sentido*.

Antes, porém, é preciso retornar ao texto principal de nossa análise, aquele que apresenta a referência mais explícita aos jogos de linguagem carrollianos. Sim, pois a “alice” leminskiana é também um poema em que a *identificação*, a *manifestação* e a *significação* têm grande importância para a sua análise. Só após essa consideração poderemos adentrar no mais elaborado universo do *sentido* e suas implicações metapoéticas.

Os quatro trechos do poema “alice” de Leminski apresentam proposições com forte tendência para a dimensão da *significação* com suas palavras ligadas a “conceitos *universais* ou *gerais*”, com destaque para as “ligações sintáticas com implicações de conceito” (DELEUZE, 1974, p. 15), pois facilmente podemos identificar os três primeiros trechos do poema como premissas e o quarto e último como uma conclusão. É claro que as já expostas contradições dessas partes do poema apontam para o paradoxal da linguagem, fenômeno de que o poeta toma partido para estabelecer, no contexto de sua poesia, as indicações metapoéticas em *Caprichos & relaxos* e

*Distraídos venceremos*, especialmente a estrofe final (conclusão) com sua autorreferencialidade *ad infinitum*.

O diferencial do poema “alice” é o fato de que não há indícios de um eu lírico em parceria com seu leitor; a dimensão da *identificação* supprime a da *manifestação* como ocorre no texto “ana vê alice”. Mas, se neste poema o duplo divergente “ana” e “alice” termina no uno composto e disjuntivo, no poema “alice” a disjunção parece ser suprimida ao fim do texto, quando existe apenas a “alice” dentro da “alice” e só esta parecer a si mesma em reverberação perpétua, um processo, como já expusemos, que faz este texto ser um poema-ícone, alcançando o máximo grau de literariedade.

Ocorre, igualmente, no poema “alice”, não apenas o jogo com o chamado paradoxo de Carroll, do que “a tartaruga disse a Aquiles”, com seus acréscimos infinitos de novas premissas para se chegar à demonstração de que a conclusão é tanto verdadeira quanto decorrente dessas premissas, mas também ocorrem os entrelaçamentos do paradoxo do “Rei Vermelho”, com suas intrigantes incertezas quanto a quem está no sonho de quem, ou mais leminskianamente falado, quanto a quem “está por dentro” de quem, nesse “olhar que demora”, na “ilusão” que a poesia (criação) pode proporcionar ao uso especial que faz da linguagem. Ou seja, a “alice” que está dentro da mesma “alice”, onde já são duas que se refletem e então se multiplicam no paradoxal mergulho na superfície do reflexo em que se veem e se parecem, seu regresso ao infinito.

O caráter icônico deste poema, ao se voltar para um jogo de reflexos com as palavras-base, de forma a constituir palavra-valise “alice”, leva a dimensão da *identificação* e a da *significação* à dimensão inescapável da autorreferência num *regressus ad infinitum*, ao fim do qual restará apenas a mesma e última palavra “alice”, em si mesma, como a representante da linguagem de que faz uso a poesia, pois só “alice / com alice / ali se parece”. Esse *regressus ad infinitum* é o expediente que permite o surgimento da dimensão do *sentido* e de seus paradoxos que são derradeiros para as proposições de maneira geral, pois em “alice” também é atingido o imanente da enunciação pelo paradoxo do sentido, nos desdobramentos e na reverberação da palavra-valise que é para si mesma.

Mas o que “alice” nos diz, já que se vê a si mesma ao mesmo tempo que está sendo o que parece ser *in regressus ad infinitum*, só pode ser indicado se destacarmos algo até em tão não considerado. É o que pode ser identificado pelo nome “alice” em si mesmo, além dos circunstanciais estar “ali” e “se”, condição para si própria. O que esse nome identifica de forma mais básica é o que nos traz sua significação etimológica. Em sua etimologia Alice diz

simplesmente da referência à verdade, mais especificamente ao verdadeiro; do grego *alethos*, Alice é aquela que é verdadeira, que está na verdade ou que diz a verdade (OBATA, 2002, p. 23 e 24).

Antes de passarmos aos paradoxos do *sentido*, precisamos encerrar este capítulo com uma citação de *A lógica do sentido*, que diz diretamente da terceira dimensão da proposição, a *significação*, com seu comprometimento com a chamada *condição de verdade*, que é, de fato, o valor lógico da *significação*. Conforme Deleuze,

O valor lógico da significação ou demonstração assim compreendida não é mais a verdade, como o mostra o modo hipotético das implicações, mas a *condição de verdade*, o conjunto das condições sob as quais uma proposição “seria” verdadeira. A proposição condicionada ou concluída pode ser falsa, na medida em que designa atualmente um estado de coisas inexistentes ou não é verificada diretamente. A significação não fundamenta a verdade, sem tornar ao mesmo tempo o erro possível. Eis por que a condição de verdade não se opõe ao falso, mas ao absurdo: o que é sem significação, o que não pode ser verdadeiro nem falso. (DELEUZE, 1974, p. 15.)

A referência de Deleuze à chamada “condição de verdade” como constituindo a união das circunstâncias (“condições”) em razão das quais uma proposição “‘seria’ verdadeira” tem na “alice” de Leminski inegável paralelo. Basta lembrarmos que o termo “alice”, palavra-valise, ou seja, uma síntese disjuntiva, pode ser também compreendido como uma sentença condensada; e, portanto, ter caráter proposicional: aquela que está “só” (sozinha e somente) e “se” (condicionada e reflexiva), isto é, constituída de um sujeito e de um predicado composto, desdobrado. É interessante como, no contexto do poema, esses são os constituintes básicos da “alice”, sua elucidação e delimitação; em termos deleuzianos, esses são “o conjunto das condições” dentro das quais a proposição “alice” ‘poderia ser’ (destaquemos a ironia e o paradoxo) “verdadeira”.

A “alice” é mais ainda uma síntese disjuntiva por corresponder a um nome próprio, a um indivíduo, ainda que com inicial minúscula, ou seja, uma alusão direta a alguém, sem a medição de conceitos, saturado, completo, que se refere à sua referência (FREGE, 2009, p. 136), mas também a uma proposição, já que designa um indivíduo num dado estado de coisas (sujeito e predicado), mais especificamente uma metaproposição, na qual concorrem tanto identificações, manifestações e significações quanto seus correspondentes negativos, pois, ao todo, impera o inefável, o que nos parece ser a essência da “alice”. Assim, essa que é a “verdadeira” oscila

entre a *doxa* e a *paradoxa* por justamente ser aquela que está (ou por estar aquela que é) num estado de coisas não verificável diretamente, a não ser por si própria, uma vez que “ali / bem ali / dentro da alice / só alice / com alice / ali se parece”.

### 2.3. O UNIVERSO DO SENTIDO E SUAS IMPLICAÇÕES METAPOÉTICAS AD INGENIUM REDIS

#### BUSCANDO O SENTIDO

*O sentido, acho, é a entidade mais misteriosa do universo.  
Relação, não coisa, entre a consciência, a vivência e as coisas e os eventos.  
O sentido dos gestos. O sentido dos produtos. O sentido do ato de existir.  
Me recuso a viver num mundo sem sentido.  
Estes anseios/ensaia são incursões conceptuais em busca do sentido.  
Pois isso é próprio da natureza do sentido: ele não existe nas coisas, tem que ser buscado, numa busca que é sua própria fundação.  
Só buscar o sentido faz, realmente, sentido.  
Tirando isso, não tem sentido.*

Paulo Leminski

“Voltas a tua engenhosidade, a tua esperteza”: Assim é traduzida a expressão *ad ingenium redis*, de Públio Terêncio, no *Dicionário de máximas e expressões em latim*, de Christa Pöppelmann, traduzido e adaptado por Ciro Mioranza. Segue a explicação do dicionário:

Em português se diria usualmente: “Já te conheço!” No texto de Terêncio Hecyra (A sogra), o criado Parmeno se vangloria diante da cortesã Filótis de um segredo, sobre o qual nada pode contar. Mas Filótis conhece sua loquacidade. Quando ele finalmente promete contar tudo, se ela lhe der somente a palavra, não conta mais nada e ela responde com a frase acima. (PÖPPELMANN, 2010, p. 9.)

Algo como a esperteza de Parmeno se dá no dizer e no não-dizer da “alice” leminskiana, à qual é dada a palavra, mas, dizendo, não nos diz seu segredo; pelo contrário, nos enreda com suas artimanhas, deixando à indecisão o ponto fulcral de sua identidade e de sua fala. Quanto à poesia, podemos também dizer em tom de desmascaramento: “já te conheço!”, como fez Filótis ante às artimanhas de Parmeno. Porém, ainda permanece a dúvida quanto ao seu segredo. Será este verdadeiro? Existe de fato? Ou se trata de um ardil, de um embuste? Esse é o jogo básico em que parece se desenvolver a poética de Leminski em *Caprichos & relaxos* e em *Distraídos*



*venceremos*. O sério e o burlesco parece nortear os antagonismos que perpassam essas coletâneas de poemas, em especial no poema “alice”, o qual apresenta forte teor de “saques, piques, toques & baques” (LEMINSKI, 2013, p. 29), em seu ludismo paronomástico e metalinguístico.

O termo “alice”, em razão de ser uma palavra-valise em um texto metapoético, traz para a nossa análise muitos elementos complexos e intrincados, os quais julgamos estar intimamente relacionados à linguagem e à língua naquilo que estas são para a arte da poesia: sua matéria básica, seu instrumento primordial. É parte fundamental deste trabalho a interpretação de que o poema “alice” se trata de uma síntese metapoética do descompasso entre os acontecimentos e a expressão destes em proposições, em especial na dimensões da *identificação* e da *significação*. Esta interpretação não seria completa se o conceito de *sentido* não fosse incluído na presente análise, que na conceituação deleuziana sobre este, que pode ser considerado um quarta dimensão da proposição, uma dimensão complementar, é basilar para uma mais ampla exposição dos caracteres do poema “alice” como síntese metapoética daquilo que a linguagem e os acontecimentos têm de descompassados. (DELEUZE, 1974, p. 20)

A conceituação deleuziana é desenvolvida ainda na “Terceira série” de seu *Lógica do sentido*, justamente a série sobre a proposição; isso ocorre em razão da estreita vinculação entre o *sentido* e as demais dimensões da proposição *designação*, a *manifestação* e a *significação*. Neste capítulo, um filósofo da *diferença* demonstra que o *sentido* não está localizado em nenhuma das duas primeiras dimensões. O autor argumenta que este pode ser identificado com a *significação*. Algo que, por nos levar a um entrelaçamento curiosamente paradoxal, bem afeito às “brincadeiras” carrollianas, pois a *significação*, assim como ocorre nas demais dimensões da proposição (idem, ibidem, p. 19), não pode ser o último fundamento para a constituição de uma sentença; caso a tomássemos por fundamento, cairíamos no já citado paradoxo de Carroll, “O que tartaruga disse a Aquiles”.

A questão recai justamente sobre o fato de a *significação* malograr, quando, no que concerne ao paradoxo de Carroll, o fundamento fazer círculo com o fundado. Segundo Deleuze (1974, p. 19 e 20), sobre as implicações desse contrassenso no que diz respeito à condição de verdade (o valor lógico da *significação*), ocorre por fim

(...) um estranho empreendimento que consiste em nos elevarmos do condicionado à condição para conceber a condição como simples possibilidade do condicionado. Eis que nos elevamos a um fundamento, mas o fundado continua a ser o que era, independentemente da operação

que o funda, não afetado por ela: assim, a designação permanece exterior à ordem que a condiciona, o verdadeiro e o falso permanecem indiferentes ao princípio que não determina a possibilidade de um deles a não ser deixando-o substituir na sua antiga relação como o outro. De tal forma que somos perpetuamente remetidos do condicionado à condição, mas também da condição ao condicionado. Para que a condição de verdade escape a esse defeito, será preciso que ela disponha de um elemento próprio distinto da forma do condicionado, seria preciso que ela tivesse *alguma coisa de incondicionado*, capaz de assegurar uma gênese real da designação e das outras dimensões da proposição: então a condição de verdade seria definida não mais como forma de possibilidade conceitual, mas como matéria ou “camada” ideal, não mais como significação, mas como sentido. (DELEUZE, 1974, p. 19 e 20)

Como superação do embaraço concernente tanto à *significação* (com as implicações relativas à condição de verdade) quanto às demais dimensões da proposição é que surge o *sentido* como a quarta dimensão, precisamente como aquilo que é, segundo Deleuze (1974, 20), “o expresso da proposição”, “este incorpóreo, irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição”. O *sentido* é algo que não se confunde com a proposição ou com seus termos, nem com o objeto desta ou com o estado de coisas que ela designa. O *sentido* também não é o vivido, a representação mental daquele que se expressa na proposição, ou os conceitos, ou mesmo as essências significadas.

A conceituação, inevitavelmente complexa, do que venha a ser o *sentido* pode, sem fugir aos temas deleuzianos, ser arranjada da seguinte forma: o *sentido* é o expresso da proposição no(s) sujeito(s) que participam do contexto situacional; não pode ser inferido, a não ser a partir do círculo a que nos conduzem as dimensões ordinárias da proposição, pois o expresso não existe fora da expressão, por isso este não existe, mas insiste ou subsiste, porém não se parece de forma alguma com a expressão; ele se atribui, contudo não é absolutamente atributo da proposição, é sim atributo das coisas ou estados de coisas, já que o atributo da proposição é o predicado, também o atributo não é um ser e não qualifica um ser, é um extra-ser. O *sentido* é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas, a fronteira entre a proposição e as coisas. Aqui não podemos desperceber o mais óbvio e importante: a linguagem está em confluência direta com o acontecimento; e que este pertence essencialmente àquela; no entanto, a linguagem é o que se diz das coisas, nada além disso. As muitas línguas e linguagens dão exato testemunho das limitações dessa confluência, desse pertencimento e desse dizer das coisas, aos quais o *sentido* é imanente.

O sentido é o tópico mais importante para se apreender o universo fantástico da narrativa de Lewis Carroll; Deleuze (1974, p. 23) cita Jean Gattegno, especialista na obra carrolliana, para destacar a importância que as questões referentes ao sentido têm para o escritor, lógico e matemático inglês. O ponto da citação é a diferença entre os contos de fadas clássicos e os contos de Carroll. O diferencial destes é que tudo o que se passa, passa-se na linguagem e pela linguagem, não sendo, portanto, propriamente uma história mas um discurso dirigido a seus leitores. Daí, comenta Deleuze, “é exatamente neste mundo plano do sentido-acontecimento, ou do exprimível-atributo, que Lewis Carroll instala toda sua obra” (idem, ibidem, p.23).

O ponto fulcral do poema “alice” é justamente que este sintetiza as vicissitudes descobertas ao se analisar a confluência direta que tem o sujeito com a linguagem, e a linguagem com as coisas e com os acontecimentos. Dando um passo à frente em nossa análise, precisamos apontar na direção de identificar o ser “alice” como correspondente ao próprio sentido como instância última da dualidade entre as coisas e as proposições, porém numa dimensão mais essencial do que a da dualidade entre coisas/acontecimentos e a *designação* em sua relação com a *manifestação* e a *significação*. Essa dimensão mais essencial é a da relação entre *designação* e *expressão*, isto é, a designação de coisas e a expressão de sentido. Essa instância última, em seu ponto extremo, é encontrada, segundo Deleuze, na “Alice” de Carroll. E, acrescentamos aqui, na “alice” de Leminski. Essa instância última é justamente a que se situa na dimensão “em que a linguagem não tem mais relação com designados, mas somente com expressos, isto é, com o sentido” (DELEUZE, 1974, p. 27). A dualidade derradeira fica sendo então aquela que está no interior da proposição, relativa a designar e a expressar; a que se mostra apenas em sentenças muito especiais, que são de forte teor ambivalente.

Tais ambivalências são plenas de irresoluções definitivas (eis novamente o paradoxal), tratadas por Paulo Leminski com jogos linguístico-semânticos bem-humorados mas de séria complexidade no que diz respeito à linguagem. É isso o que o poema “alice” constitui, um jogo com as contradições da linguagem quando se faz ver e dizer o que as limitações desta aparentam justamente ao ser exposta a dualidade dessa proposição que é a palavra-valise advinda do “ali / só / ali / se”, a qual não pode ultrapassar a própria constituição de ser a “alice” bem ali dentro da si mesma, onde só, reverberando-se (vendo-se e dizendo-se), é a plena manifestação de sua composição, de seu ser e estar, a expressão do vínculo da linguagem com o designado, o qual se mostra como apenas um expresso. De modo simples, temos um poema em que a linguagem tem relação com um ser designado que é ao mesmo tempo não só um expresso (“ali / só / ali /

se”) mas também as combinações estabelecidas consigo mesmo no interior da proposição que este mesmo é, isto é, no interior da proposição na qual este ser se define.

A “alice” leminskiana é justamente, com base nas palavras de Deleuze, esse “estranho empreendimento que consiste em algo que se eleva do condicionado à condição para conceber a condição como simples possibilidade do condicionado” (idem, *ibidem*, p. 19). Essa é a “alice”, que está “ali” (em lugar indefinível; sonhando?), “só” (sozinha e/ou somente) e “se” (reflexiva e/ou condicional), isto é, a própria condição. É também a “ali / só / ali / se”, que está “alice” (nome simples e ou composto), isto é, o ser condicionado. Aqui ocorre um perpétuo remetimento do condicionado à condição e vice-versa. Tal remetimento contínuo não é, todavia, tratado como um “defeito” em Leminski; é, sim, o essencial do jogo com a linguagem, a engenhosidade linguística que faz surgir o poético. De fato, essa engenhosidade, esse *ingenium*, com sua *redis* estabelecida, pode ser identificado com o processo de produção do poético ou com o próprio poético em si, pois a materialidade linguística (tanto letras e fonemas, quanto a morfologia e a sintaxe) está engendradora de modo a não apenas produzir ludismos; mais fundamentalmente ainda, está engendradora para que o modo mesmo como o jogo se instaura venha a estar aparente, isto é, venha a ser expresso (visto e dito), pois ‘a condição’ é e está como ‘simples possibilidade do condicionado’, no singular momento em que “ali / bem ali / dentro da alice / só alice / com alice / ali se parece”.

Mais intrincada ainda é engenhosidade do paradoxal que é imanente ao poema: quando, em modo perpétuo, a “alice” ‘volta à sua engenhosidade, à sua esperteza’, e isso se dá com ela tendo visto, mesmo que numa quantidade não definível, mas não revelando o que viu, e tendo palavras, também numa medida não especificada, mas não as expressando. Contudo, o que não podemos perceber é que tal “engenhosidade” é ainda mais complexa, uma vez que esse ‘tendo visto’ e esse ‘tendo em palavras’ estão ambos respectivamente condicionados, de modo paradoxal, a “se alice / ali se visse” e a “se ali / ali se dissesse”.

A engenhosidade se define então na síntese disjuntiva da palavra-valise – “alice” – no processo que expõe a gênese e o *telos* que simultânea e plenamente correspondem à última estrofe do poema, uma verdadeira lemniscata (do latim, *ornado de fita*), a curva simétrica em forma de um oito horizontal, em que início, meio e fim estão imbricados na mesma figura geométrica, sugerindo um movimento contínuo, numa órbita interminável, daí ser usada como símbolo matemático do infinito. A lemniscata representa muito bem um equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois polos opostos, uma perfeita síntese disjuntiva.

Muito interessante e significativa é a confluência entre o que Deleuze chama de critérios das três dimensões das proposição e a etimologia do nome Alice. As três dimensões – *designação*, *manifestação* e *significação* – têm respectivamente como critério, como sua validade lógica, o verdadeiro, a veracidade e a condição de verdade. Não podemos deixar passar despercebido que o próprio Leminski pensava da etimologia; no ensaio “Sem eu, sem tu, nem ele”, é dito que “a etimologia é o modelo de uma verdadeira ciência da literatura” (2012, p. 110). Nessa mesma passagem o autor fornece uma outra pista de sua visão do fenômeno literário; pista essa que respalda a ideia de que Leminski estava muito interessado em outros autores. A frase seguinte à sobre a etimologia é: “E o plágio, o mais importante dos recursos literários” (p. 110). Poderíamos, então, pensar no caso de a “Alice” de Carroll encontrar um “plágio” em Leminski.

Nesse mesmo ensaio, Leminski expõe muito que pensava sobre a arte, especialmente a literária; diz muito claramente sobre a importância do texto em si, sem se levar em grande conta a especificidade da existência de um autor ou o de um leitor. “Um texto literário é objeto sem autor, para leitor nenhum, não se referindo a nada, a não ser ele mesmo” (LEMINSKI, 2012, p. 107). E sobre a importância da palavra em si mesma como fenômeno linguístico, mais uma vez citamos, o poeta teorizador diz de forma simples e direta: “A palavra é um gesto fundador” (idem, 2012, p. 108).

A “alice” de Leminski é, portanto, uma síntese do processo artístico que é a utilização dos elementos linguísticos na produção de sentido numa sentença poética. Essa síntese tem correspondência direta com o processo de iconização do símbolo de que fala Pignatari (2004, p. 24) em seu *Semiótica & literatura*; mas não só isso. Podemos dizer que o poema como um todo sintetiza o poético inscrito ao nível da linguagem em si mesma, algo como a “arte pela arte” de Baudelaire e de Mallarmé, segundo nos fala o próprio Leminski (2012, p. 44) de sua admiração por esta forma de fazer poesia. O que torna então esse poema um texto muito especial na poética desse “útil operário do signo” é justamente a iconização, não apenas desses símbolos linguísticos que são as palavras, mas também do próprio poema, uma vez que este é bastante emblemático ao expor o desenvolvimento das transformações ao nível da linguagem que sintetizam o fazer poético em si mesmo – a *poiesis* em primeira mão. Daí seu forte caráter metapoético, que nos vem mostrar e dizer do aparecer justamente da feitura de um poema, que é o da tessitura de um texto.

Em “Arte inútil, arte livre?”, Leminski (2012, p.44) nos fala que a poesia moderna não existiria sem os cultores da “arte pela arte”, como Baudelaire e Mallarmé, e que grande parte da melhor poesia do século XX é justamente “poesia sobre poesia, poesia crítica, poesia tendo o próprio

poema como objeto de inspiração”. Aqui defendemos que o “pauloleminski” não só escreve esse tipo de poesia designando tais aspectos metalinguísticos, como podemos encontrar, por exemplo, no “Poesia” de *Alguma poesia*, de um Drummond, em que temos a descrição da impossibilidade de expressar o “verso que a pena não quer escrever”, mas que “está inquieto, vivo”, “sem querer sair”, quando a poesia de tal momento de impasse “enche a vida inteira do poeta”. Essa “persona/fantasia” que é o “pauloleminski” não se limita a descrever esse impasse ante ao indizível do poético; ele faz aparecer nos versos aquilo que quer dizer desse inefável quando elabora todo um complexo jogo linguístico em que a poesia (a *poiesis*) inunda, por assim dizer, não somente a vida do poeta, mas ainda a própria vida do poema, ou seja, de suas palavras, de seus versos, de suas estrofes, enfim, de toda a materialidade que dá corpo ao texto. Assim, são os elementos da linguagem que aparecem prenhes de *poiesis*, porque esta é tanto o designado quanto o sentido materializado (expresso em linguagem) nessa que detém a mais fugidia das identidades, ora diminuída (“só”), ou quase desaparecida (“se”), ora ampliada (“alice”), ora a meio termo (“ali só”, “ali se”), porém simultânea e permanentemente aquém e além de sua contingência, mas paradoxalmente inscrita e circunscrita com respeito à delimitação de sua identidade – o ‘só alice se parecer com alice dentro da alice’.

Em se falando de “corpo”, é oportuno lembrar que grande parte das questões estoicas em Carroll, segundo Deleuze, são relativas ao corpo, disso resultando não poucos capítulos relativos à já bem mais moderna análise clínica esquizo (ROLNIK, 2000)<sup>11</sup>. Todavia, em Leminski, julgamos que pouco está para ser explorado nas questões psicanalistas em nossa análise. Um dado, porém, que é muito interessante, é o que nos lembra Bréhier sobre o pensamento estoico em que as críticas feitas à ideia de que o espaço ou o lugar é igual ao ser que o ocupa, estando presente a teoria de “divisão infinita” (BRÉHIER, 2012, p. 71 e 72). Para os estoicos, o lugar é “a condição sem a qual nenhum corpo pode existir. Mas, ao mesmo tempo, a natureza do lugar somente poder ser determinada por sua relação com o corpo (idem, ibidem, p. 70). Cabe aqui fazermos uma distinção entre a ideia aristotélica da relação lugar/corpo e a ideia estoica, ainda que não nos tenham chegado completas as referências sobre o que pensavam os estoicos. Eis o que nos diz Bréhier:

Sobre esse assunto, Aristóteles emitiu quatro hipóteses possíveis: ou o lugar é forma, ou matéria, ou intervalo entre as extremidades dos corpos, ou é a própria extremidade dos corpos (τα ἑσχατα). [Em nota, o autor acrescenta sobre esse termo grego: Τὰ ἐσκήατα ou as próprias extremidades.] Sabe-se que, entre essas quatro hipóteses, Aristóteles

<sup>11</sup> ROLNIK, Suely. “Esquizoanálise e antropofagia” (2000).

escolheu a última. Os comentadores de Aristóteles classificam sem exceção os estoicos entre os que aceitaram a terceira hipótese, a da identidade do lugar com o intervalo entre as extremidades dos corpos, desde que esse intervalo esteja preenchido. (BRÉHIER, 2012, p. 70.)

O filósofo e historiador da filosofia expõe nas páginas seguintes o que os críticos do pensamento estoico levantaram contra esse conceito do estoicismo sobre os corpos e os lugares. O que nos interessa mais diretamente é o que um dos críticos levantou como sendo um dos absurdos lógicos em que o estoicismo cairia ao tentar manter sua conceituação. Bréhier prossegue:

(...) Do ponto de vista da teoria do lugar, isso tem importantes consequências, pois dois corpos podem ocupar o mesmo lugar. Essa consequência é considerada absurda, por isso, Plutarco a combatia: “é contra o bom senso”, dizia ele, “que um corpo seja o lugar de outro corpo”. Temístios, por sua vez, expõe tal absurdo da seguinte maneira: “dois corpos ocuparão o mesmo lugar. Com efeito, se o lugar é um corpo e se o que o preenche é um corpo, e se todos os dois são iguais em seus intervalos, o corpo estaria em outro corpo igual a ele”. A mesma consequência é deduzida, quase que nos mesmos termos, por Alexandre de Afrodísia. (idem, *ibidem*, 2012, p. 74. O grifo é nosso)

Embora haja uma crítica forte ao estoicismo, uma vez que parece implicar um absurdo conceber lugar e corpo de tal modo, ao voltar à “alice” leminskiana o que temos é justamente um exacerbação de tal “absurdo”, pois a “alice” coincide com o seu lugar, que também coincide com a sua condição; pelo menos é o que nos dizem as palavras que compõem a palavra-valise “alice” – seu “ali”, “só” e “se”. Esta nada mais é do que a materialidade (corpo) do jogo literário estabelecido pelo trocadilho *nonsense* criado por Leminski. Pensando a materialidade da palavra e do texto, pelo viés da análise semiótica, mais especificamente o fenômeno da iconização do símbolo que são as palavras, poderíamos dizer que o poema está tratando de “corpos” de palavras, “ali” e “se” um dentro de outro, “alice”, e que, por fim, estaria o corpo “alice” dentro de outro seu igual; tudo, é claro, em flagrante desrespeito ao “bom senso”, ou seja, em inegável paradoxo sobre “corpos” e “lugares”, bem como sua condição.

Notável, ainda, é o resumo que Bréhier faz do que no fim é a conceituação dos estoicos sobre o lugar, especialmente sua relação com o exprimível, já que o lugar, assim como o vazio, o tempo e o exprimível, são incorporais e, desse forma, não correspondem a algo físico, mas sim a algo imaterial e relacional. Devemos lembrar que para os estoicos, assim como para os cínicos, tudo é corpo, até mesmo algo como a virtude, a razão e a filosofia. Os incorporais seriam os

“acontecimentos”. Cabe aqui mais uma vez citar Leminski, dissertando sobre a materialidade da arte literária, pois, para ele, a literatura é:

A arte que tem a palavra como matéria-prima. Em especial, a poesia, lugar onde a palavra atinge a vigência plena, máxima, substantiva. Nem era de admirar. Signicamente, as artes são feitas com ícones (cores, sons, melodias, ritmos, movimentos corporais). A literatura, a poesia, é a única arte feita com símbolos (palavras que o poeta, alquimista, tenta transformar em ícones. (LEMINSKI, 2012, p. 45.)

Uma página à frente, esse poeta de inegável consciência semiótica afirma que “o puro valor da palavra está na poesia”. E a palavra em *Caprichos & relaxos* é “alice”, materialidade da relação entre a *designação* e a *expressão* como sendo o expresso, isto é, o sentido. A “alice” é a palavra, em termos peirceanos, um símbolo, que o Leminski alquimista transformou em ícone, em poema-ícone para ser mais exato, uma vez que esse poema é basicamente constituído pelos jogos com a materialidade linguística que compõe a “alice” e também pelos jogos semânticos com os significados relativos a esta se ver e se dizer; jogos estes que igualmente geram autorreferências se, ainda nos termos peirceanos, encararmos esta “alice” como signo em termos amplos. Nessa interpretação, teríamos, dentro dessa conceituação, em suas relações triádicas – as relações referentes ao *signo* (em termos mais encurtados), ao *objeto* e ao *interpretante* – uma notável correspondência da “alice” com cada um desses elementos da terminologia peirceana, nos três níveis, no da primeiridade, no da secundidade e no da terceiridade, pois a personagem do poema pode ser identificada com o *signo*, com o *objeto* e com o *interpretante*. Novamente o caráter metalinguístico desse poema poderia sobressaltar-se para então mergulhar-se em suas reverberações visuais e sonoras, num jogo de autorreferências *ad infinitum*.

Agora, é preciso avançar na análise do sentido em Leminski. Chegamos a uma mais intrínseca característica do *sentido* de que fala Deleuze na “Quinta série: Do sentido”; característica essa que nos levará a mais um insolúvel paradoxo, o “da regressão ou da proliferação indefinida”. Segundo este destacado filósofo da diferença,

(...) o sentido não é nunca apenas um dos dois termos de uma dualidade que opõe as coisas e as proposições, os substantivos e os verbos, as designações e as expressões, já que é também a fronteira, o corte ou a articulação da diferença entre os dois, já que dispõe de uma impenetrabilidade que lhe é própria e na qual se reflete, ele deve se desenvolver numa nova série de paradoxos, desta vez interiores. (DELEUZE, 1974, p. 31.)



Esse paradoxo relativo ao *sentido* ocorre porque a designação de algo se dá em função de que o sentido é compreendido por outrem, isto é, o sentido sempre já está presente *num outro*.

Deleuze continua:

O sentido é como a esfera em que estou instalado para operar as designações possíveis e mesmo para pensar suas condições. O sentido está sempre pressuposto desde que o eu começa a falar; eu não poderia começar sem esta pressuposição. Por outras palavras: nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual, por sua vez, não digo o sentido. Entro então em uma regressão [virtualmente] infinita do pressuposto. (DELEUZE, 1974, p.31.)

Esse é o paradoxo de Frege, a proliferação infinita de entidades verbais, que também é o de Carroll. Quando uma proposição que está designando um estado de coisas tem seu sentido diretamente relacionado com uma outra proposição, Deleuze (1974, p. 32) lembra que, se concordarmos em considerar a proposição como um nome, fica evidenciado que todo e qualquer nome designante de um objeto dado pode, por sua vez, tornar-se um objeto também de um segundo nome designante do sentido do primeiro; dito de forma mais direta, todo o processo se dá porque a linguagem deverá fornecer um segundo nome para o sentido de um primeiro nome dado, e igualmente um terceiro nome para o sentido do segundo – o que constitui uma proliferação infinita de entidades verbais.

Eis o essencial da dinâmica sígnica da “alice” leminckiana: palavras que designam estados (“ali”, “só”, “se”) que remetem a outro nome (“alice”), sendo este designante de um sentido para estes estados. Esse processo, no caso de Leminski, ocorre também na direção contrária: o nome “alice” remete a outros nomes designantes (“ali”, “só”, “se”), estando estes revelando o sentido daquele. Novamente a noção de reflexão recíproca. Todavia, essa reciprocidade não se dá sem a tutela do contraditório, uma vez que a correspondência entre esses nomes não se fecha; antes, abre-se para a indefinição, pois os dois trechos centrais do poema correspondem respectivamente ao que é visto e ao que é dito numa íntima relação com o incerto: os subjuntivos “visse” e “disse” com o indicativos “viu” e “veio” (de “quanta / palavra veio”). Importa lembrar que o ‘ver’ e o ‘dizer’ estão implicados diretamente, pois “alice viu / e não disse”, e também “quanta palavra / veio e não desce”. De fato, nenhuma outra palavra pôde descer, senão as que desceram “ali / bem ali / dentro da alice”, justamente o trio “ali”, “só” e “se”. Somente

estas desceram e se foram refletindo e refletindo o próprio reflexo no materializar das expressões mesmas que constituem: “... ali / se // se alice / ali se”, do primeiro e do segundo trechos; “se ali / ali se dissesse”, do terceiro. E não só criaram um jogo de reflexos visuais; criaram também um jogo de ecos, pelas rimas, pelas aliterações e pelas assonâncias. Vale ressaltar que assim o foi em referência explícita a certo “visse” e a certo “dissessee”, subjuntivos. Por fim, no último trecho do poema, a reverberação visual e sonora encontra seu âmago e sua multiplicação, a materialização do paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida, um duplo efeito como o de espelhos em paralelo com uma imagem autorrefletida, no que se costuma chamar recursividade.

Em *Distraídos venceremos*, essa recursividade também se insinua de modo bastante significativo. Algo muito especial ocorre no poema da página 187: “O par que me parece”. De imediato, temos esse fenômeno da recursividade, primeiro na materialidade linguística, pela insinuação paronomástica “par” e “parece”. É curioso como a etimologia da palavra paronomásia, um nome ao lado do outro, uma aproximação de palavras – quase um par de nomes – parece estar aqui implicada metalinguisticamente pelo radical “par”.

A recursividade também se insinua nos sentidos relacionados ao refletir, ao ver-se, ao surgir diante de si (reflexos paralelos), pois há um par que parece ao eu lírico, o ser que se está expressando no poema. Novamente as ambiguidades: “parece” será surgir, vir a ser? Será, pelo contrário, ter aparência, sugerindo algo não essencial mas aparente? Mais uma vez a lógica da síntese disjuntiva, isto é, do paradoxal se manifesta. Todavia, já sabemos que a lógica da palavra-valise reside justamente na junção dos contrários, na composição disjuntiva; assim, os sentidos divergentes ou opostos estão todos implicados, uma vez que são inseparáveis um do outro, o paradoxo em essência. Disso resulta que os sentidos básicos que os dicionários apontam para o verbo “parecer” devem ser levados em consideração. Citamos o Houaiss (2004):

- verbo
- predicativo e pronominal
- 1** ter o aspecto de, a aparência de; assemelhar-se
- Ex.: <os pólipos dos recifes são animais, mas parecem flores> <você se parece muito com seu pai> <as irmãs se parecem>
- predicativo
- 2** dar a impressão de; aparentar
- Ex.: <com quase 50 anos, ela parece não passar dos 35> <ela parece mais magra do que é> <ele parece muito fechado, mas é só timidez>
- transitivo indireto, transitivo indireto predicativo e intransitivo
- 3** (sXIV)

apresentar-se (de determinada forma) ao entendimento de (alguém);  
afigurar-se

Ex.: <pareceu ao advogado que já era tarde> <a lição de hoje pareceu-me interessante> <parece que o meu paciente está pior que o seu>

transitivo indireto predicativo

**4** suscitar (determinada) opinião ou parecer de (alguém)

Ex.: seu texto lhe pareceu bom

intransitivo

**5** ser (algo) provável ou verossímil

Ex.: parece que vai chover

Todas essas acepções parecem estar implicadas com os sentidos possíveis do poema, pois “tudo era seu múltiplo, / verbo, triplo, prolixo”. Mas também algo que oscila entre o distinto e o indistinto:

Dois leos em cada pardo,  
dois saltos em cada pulo,  
eu que só via a metade,  
silêncio, está tudo duplo.

(LEMINSKI, 2013, p. 187)

Além do fato de o poema iconizar-se por sugerir o movimento de pêndulo como um todo, com seus versos se alternando na página, ora avançados, ora imediatamente recuados, algo de paradoxal se instaura no que é dito pelo eu lírico. No poema como um todo se processa uma disjunção de tempos verbais, ora presente do indicativo (no primeiro e no último verso), ora pretérito imperfeito (nos versos intermediários). A disjunção é ainda mais significativa porque a temática do texto é, mais uma vez, metalinguística. Está-se expressando sobre um certo “idioma”, uma certa “língua” (a arte poética deixando implícito seus artistas e até coartistas?). E é justamente sobre esse idioma que se fala, no início do poema, como estando no presente; após o que passa a ser descrito como estando no pretérito imperfeito. Ao fim, o tempo presente reaparece, porém de maneira ainda mais paradoxal, pois o silêncio passa a fazer parte do que é dito e ouvido.

Por fim, a oscilação transcorre numa perfeita síntese disjuntiva, em que a palavra-valise é “parece”, verbo no tempo presente, atualização de contrários; mais uma vez a reverberação visual e sonora (ver e dizer – com suas implicações à noção de identidade – estão aqui presentes). Mais uma vez tal reverberação encontra seu âmago e sua multiplicação, a materialização do paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida, um duplo efeito como o de espelhos em paralelo com uma imagem autorrefletida, sua recursividade, em que,

novamente, fica-se no dito pelo não dito, no visto pelo não visto e vice-versa. Temos um poema que versa sobre o vice, um segundo, um sucessor, um alternativo – seu par que lhe parece na expressão, no expressar-se, o qual, no fim, é o mesmo, que, através do espelho que lhe parece a linguagem, fica ali, dentro de si mesmo. Este mesmo ser/parecer em que pesa o idioma que não fez (que não é sua criação) mas que o faz (que o cria, sua *poiesis*).

Este ser/parecer muito se assemelha ao essencial da “alice” porque paradoxal, uno e ao mesmo tempo, múltiplo, uma síntese disjuntiva em um jogo (ou o próprio jogo) com a linguagem. Um ser/parecer que muito lembra a “Alice” de Carroll, cuja identidade oscila nos meandros da linguagem e da lógica quando estas resvalam no sentido e seus paradoxos, sobrando-nos então os jogos com a linguagem com tema dominante.

Contudo, não se pode perder de vista a abordagem deleuziana para o *nonsense* carrolliano. Deleuze chama a atenção para que o verdadeiro *nonsense* seria encontrar numa palavra algo que possa dizer o seu próprio sentido daquilo que diz. Esta palavra seria “anormal”, pois “sabemos que a lei normal de todos os nomes dotados de sentido é, precisamente, que seu sentido não pode ser designado a não ser por um outro nome” (DELEUZE, 1974, p. 70). Deleuze prossegue:

(...) uma palavra que designa exatamente o que exprime e exprime o que designa. Ela exprime seu designado, assim como designa seu próprio sentido. Em uma só e mesma vez, ela diz alguma coisa e diz o sentido do que diz: ela diz seu próprio sentido. Por tudo isso, ela é completamente anormal. (id., *ibid.*)

Toda essa conceituação vem demonstrar que a palavra “não-senso” é que pode de fato ser um não-senso uma vez que contém a anormalidade de expressar o sentido daquilo que diz, um verdadeiro despautério. Daí o autor de *Lógica do Sentido* acrescentar à sua conceituação:

Quando supomos que o não-senso diz seu próprio sentido, queremos dizer, ao contrário, que o sentido e o sem-sentido têm uma relação específica que não pode ser decalcada da relação entre o verdadeiro e o falso, isto é, não pode ser concebida simplesmente como uma relação de exclusão. (DELEUZE, 1974, p. 71.)

Todavia, para o caso da “alice” leminskiana, algo como este *nonsense* de uma palavra expressar o sentido daquilo que diz é justamente o cerne do jogo linguístico-poético que se produz da

primeira à última palavra no poema “ali / só / ali / se”, palavras tais que nada mais fazem do que circular em torno do termo trocadilhesco “alice”. O sentido desse termo, no contexto do poema, é esta tal “alice” estar “ali”, “só” e “se”; envolta em questões relativas aos paradoxos de se ver refletida e de se dizer, acabando numa tautologia, na sua imagem (verbo-visual) se autorrefletindo até o infinito, sua recursividade. Nada mais é expresso sobre a “alice”; o que é expresso é sobre “o quanto esta viu e não disse e sobre quanta palavra veio mas não foi revelada” (LEMINSKI, 2013, p. 40). Fica-nos a impressão, com a leitura do poema, que algo ocorre em semelhança do que fez o Parmeno de Terêncio; o segredo da “alice” leminskiana não é contado. Todavia, a engenhosidade dessa “alice” pode ser inferida no ludismo morfo-sintático-semântico que estrutura o poema. E esse não dizer que constitui um dizer tem relação direta com o *nonsense* e o paradoxal de que fala Deleuze sobre Lewis Carroll. As “brincadeiras” poéticas de Paulo Leminski, sob a pista do nome “alice”, estão repletas de engenhosidade, de esperteza, as quais, *parmenoanamente*, voltam a si próprias, pois esta volta, este movimento circular, a autorreferência do fazer-se poesia, a *poeisis* aliciana de um Leminski carrolliano, no fim, é todo o sentido texto.

Aqui nos pareceu interessante referenciar algumas noções sobre o *nonsense* que Myriam Ávila (1996), em seu estudo sobre o *nonsense* nos poemas de Lewis Carroll e de Edward Lear, elaborou com base nas ideias de Michael Riffaterre. Um primeiro ponto, que tem relação direta com a nossa pesquisa, é o conceito de “neologismo literário”. Este, diferentemente do neologismo da língua, que “nasce da necessidade de nomear um referente ou um significado novo” (p. 40), “é sentido pelo leitor como uma anomalia que o constrange a tomar consciência da forma da mensagem” (ÁVILA, 1996, p. 40. Grifo nosso). A autora cita de Riffaterre, para quem o neologismo literário tem por função “reunir ou condensar em si as características dominantes do texto” (idem, ibidem, p.41). Outra noção importante é que existe no *nonsense* a interação conflitiva entre uma “norma”, forma fixa no plano da expressão quanto ao ritmo e à rima (por extensão, a qualquer forma recorrente num texto) e um “pathos”, a ausência de uma referência definitiva quanto ao sentido (o contexto), que estabelece um contraste com a regularidade da norma estrutural do poema. Essa união forçada entre “norma” e “pathos” instaura um jogo entre esses dois extremos que se contrabalanceiam. Ávila assim resume o ponto:

Mas, aqui, mais do que um equilíbrio, temos um movimento pendular que parece tocar o sentido em algum ponto de sua trajetória entre a fluidez desordenada do *pathos* e a rígida medida da norma, entre o caráter único do indivíduo e o caráter uno do coletivo. Esse ponto não

se pode fixar, e, se o pudéssemos, não estaríamos diante de um texto nonsense. É precisamente a ausência de um ponto de repouso, a instabilidade e a instauração da dúvida que constituem o núcleo do nonsense. (ÁVILA, 1996, p. 85 e 86.)

Um terceiro ponto que o estudo de Ávila levanta é a identificação de um “signo vazio, um referente sem referência” (1996, p. 109). Um quarto ponto tem a ver com o causar estranhamento pela linguagem, sob o poder de “palavras virgens”, para “trazer frescor ao texto poético” (ibidem, p. 110). O quinto ponto que destacamos é musicalidade. Esta “qualidade embalante da poesia nonsense” “cuida para que o leitor se desvie do caráter referencial da linguagem” (ibidem, p. 112). Outra peculiaridade, a sexta, do *nonsense* que identificamos em Leminski é o que Ávila chamou de “luta entre a palavra e o silêncio”; em uma análise dos poemas “Jabberwocky” (“Jaguardarte”, em português por Augusto de Campos) e “Caça ao Snark”, de Carroll: acontece “(...) uma luta entre as palavras e o silêncio, entre a escrita e o papel em branco” (ibidem, p. 132). E, por fim, uma sétima particularidade: seu caráter metalinguístico. Ávila argumenta que a metalinguagem do *nonsense* se dá, em termos riffaterreanos, porque

o comportamento hipogramático<sup>12</sup> anômalo do poema nonsense resulta necessariamente em um caráter metalinguístico que coloca a linguagem como personagem principal, e constitui o “sintoma” nonsensico por excelência: ao tentar cortar os vínculos com tudo que lhe é exterior, o texto se vê condenado a encarar o próprio umbigo. (ÁVILA, 1996, p. 158.)

Todas essas propriedades do não-senso da poesia de Edward Lear e de Lewis Carroll alistadas por Myriam Ávila nos serviram de pontos de referência para identificarmos mais claramente a dimensão em que certos poemas de Paulo Leminski tem paralelo com os de Carroll, muito embora o foco de Ávila envolva apenas a poesia carrolliana.

Outro fator importante do que Deleuze identifica em Carroll e que tem paralelo na “alice” leminskiana tem ainda que ver com o conceito de não-senso em *Lógica do sentido*. O autor

---

<sup>12</sup>Ávila assim nos diz sobre o hipograma: “Riffaterre, em *Semiotics of poetry* [1978], descreve a produção do texto em poesia de modo a explicar como a poesia *significa* e de que maneira o texto controla sua própria leitura, levando o leitor a perceber sua *significância* (aquilo que dá unidade ao poema), que não se encontra no assunto do poema, mas na maneira como ele se relaciona com um texto anterior, o *hipograma*. O hipograma fornece a *matriz* a partir da qual se produz o poema”. (1996, p. 154.

discorre, no capítulo “Décima primeira série: Do não-senso”, os impasses relativos à natureza do sentido, natureza que se mostra cada vez mais incomum, porém guardando alguma relação com a significação. “O que tem um sentido tem também uma significação, mas por razões diferentes das que fazem com que tenha um sentido” (DELEUZE, 1974, p. 73). Então o filósofo esboça uma localização para o sentido ao falar de certa “circulação” com respeito às séries do significante e do significado. Essa “circulação” é uma referência à questão de o sentido perpassar tanto um significante quanto um significado mas sem jamais identificar-se com qualquer um desses. No capítulo em que aborda mais diretamente essa questão do sentido em relação ao significante e ao significado, “Sobre a colocação em séries”, Deleuze destaca ainda mais o tema do paradoxal:

Quais são os caracteres desta instância paradoxal? Ela não para de circular nas duas séries. E é ao mesmo tempo graças a isto que assegura a comunicação entre elas. É uma instância de dupla face, igualmente presente na série significante e na série significada. É o espelho. É, ao mesmo tempo, palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado, expressão e designação etc. Ela assegura, pois, a convergência das duas séries que percorre, com a condição, porém, de fazê-las divergir sem cessar. É que ela tem como propriedade ser sempre deslocada com relação a si mesma. Se os termos de cada série são relativamente deslocados, *uns com relação aos outros*, é porque primeiramente, em si mesmos, elas têm um lugar *absoluto*, mas este lugar absoluto se acha sempre determinado por sua distância deste elemento que não pára de se deslocar *relativamente a si mesmo* nas duas séries. Da instância paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos e, inversamente, que nunca a encontramos onde está. Ela *falta em seu lugar*, diz Lacan. Da mesma forma, podemos dizer que ela falta a sua própria identidade, falta a sua própria semelhança, falta a seu próprio equilíbrio e a sua própria origem. (idem, ibidem, p. 43)

É interessante o que Deleuze, em nota, nessa mesma página, diz sobre o paradoxo; fala de algo faltar em seu lugar próprio, o então denominado, paradoxo de Lacan. Nesta nota, Deleuze afirma que este conceito lacaniano dá mostras de uma inspiração carrolliana nos escritos do psicanalista francês. Indo mais além sobre o significante e o significado sob a ótica do sentido, Deleuze (ibidem, p. 52) afirma que há um “excesso natural da série significante e uma carência também natural da série significada”. Nesse respeito, tem-se então um significante flutuante, que, segundo o filósofo, agora se referindo a Lévi-Strauss, é “a caução de toda arte, toda poesia, toda invenção mítica e estética”. No que toca ao significado, há também um “significado

flutuado”, dado pelo significante, mas que não é conhecido, fixado ou realizado. Não por acaso o sentido não poder ser localizado num significante ou num significado dados.

No entanto, retornando à página 73 de seu *Lógica do sentido*, podemos nos ater à conceituação deleuzeana de que “o sentido é efetivamente produzido por esta circulação”, “o sentido é um *efeito*”, mais especificamente falando, “um efeito de superfície”, um “efeito de linguagem”.

Duas páginas à frente, o filósofo arremata:

(...) o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria. (idem, *ibidem*, p. 75.)

É na superfície que a “alice” leminskiana se dá e se resguarda; é na superfície do sentido e do *nonsense* que sua *poiesis* se deixa mostrar e diz de seu inefável ao mesmo tempo que silencia sua verdade; é na superfície que a verdadeira “alice” ‘é produzida por meio de novas maquinações’ linguísticas, “sua esperteza, sua engenhosidade”, pois sua verdade é o vir a ser produzida na linguagem como instância paradoxal que “destrói o bom senso como sentido único, mas que, em seguida, destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 1974, p 3). Sua identidade é produzida na linguagem e no “contrário à opinião comum”, no oposto à doxa, no que diverge desta, – no paradoxo. Este é muitas vezes coincidente com o *nonsense*, sendo que este está intimamente associando com os paradoxos do sentido. O *nonsense* está vinculado à produção de sentido, ou, pelo menos, é coadjuvante à exposição do fato de que o sentido é produzido como efeito de superfície. Sobre isso afirma Deleuze (*ibidem*, p. 74): “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido”.

Todavia, na “alice” do “útil operário do signo”, essa “doação de sentido” pelo não-senso e pela produção de sentido na superfície reflexiva do ver-se e do dizer-se, sim, essa *poiesis linguística* do sentido – que simultaneamente é o sentido da *poiesis* – todo o arranjo textual, que é sua “maquinação”, sua “esperteza”, sua “engenhosidade”, confere ao poema inegável caráter metalinguístico, mais precisamente, metapoético, ao jogar com o nome “alice”, tanto pelo seu significante quanto pelo seu significado. Nesse jogo poético, ocorre justamente o excesso da série significante (sua multiplicação) e a carência da série significada (seu hermetismo). A



“alice” de Leminski é ‘um significante e um significado flutuantes’. Deleuze, baseando sua análise do sentido nas descobertas de Lévi-Strauss, diz sobre semelhante signo:

Um valor ‘em si mesmo vazio de sentido e, pois suscetível de receber qualquer sentido, cuja única função é de preencher uma distância entre o significante e o significado’, ‘um valor simbólico zero, isto é, um signo marcando a necessidade de um conteúdo simbólico suplementar àquele de que já se acha carregado o significado, mas podendo ser um valor qualquer com a condição de que ainda faça parte da reserva disponível...’ (idem, *ibidem*, p. 53)

Essa é a “alice”, paradoxalmente além e aquém de si mesma, a “alice” significante excessivo e, ao mesmo tempo, a que é significado faltante; uma “alice” de dupla face, que está envolta com as questões relativas ao ver-se e ao dizer-se, reverberando-se, verdadeira lemniscata, quando uma face, inexoravelmente, falta à outra em sua estruturação mesma, “coisas do vento / a rede balança / sem ninguém dentro” e ‘vazio agudo que anda meio cheio de tudo’ (LEMINSKI, 2013, p. 309 e 310). Essas duas faces, ante ao espelho cuja superfície é a linguagem, “a liberdade da minha linguagem” dos “limites ao léu” (idem, *ibidem*, p. 346), se refletem de modo incomum, divergente em relação à doxa, numa instância paradoxal. Nas palavras de Deleuze:

(...) são estritamente simultâneas com relação à instância em que comunicam. São simultâneas sem nunca serem iguais, uma vez que a instância têm duas faces, das quais uma sempre falta à outra. É próprio dessa instância, pois, estar em excesso em uma série que ela constitui como significante, mas também em falta na outra que ela constitui como significada: sem par, desemparelhada por natureza ou com relação a si. Seu excesso remete sempre a sua própria falta e inversamente. De tal forma que estas determinações são ainda relativas. Pois o que é, em excesso de um lado, senão um lugar vazio extremamente móvel? E o que está em falta do outro lado não é um objeto móvel, *ocupante sem lugar*, sempre extranumerário e sempre deslocado? (DELEUZE, 1974, p. 44.)

Essa é a “alice”: um *lugar* sem ocupante e um ocupante sem lugar. Porém, não podemos esquecer que, como produto da linguagem poética, essa “alice” é também um lugar (“ali”) e um ocupante que está “só” e “se” mas que é “alice”, cujo sentido é estar como efeito de combinações linguístico-literárias, num jogo em que seu nome é insistentemente referido, porém sua identidade não ultrapassa ao fato de ser apenas um nome, uma palavra-valise exposta em toda a sua *poesis*, cujo sentido aponta para um nomear em que o signo nomeado tem seu

significante e seu significado um tanto excessivos em sua significância e em sua significação quanto faltantes um ao outro. Essa “alice” não se mostra em sua essência, pois tal coisa, uma essência, não existe; essa se mostra como um acontecimento, como uma síntese, pela palavra, da relação entre o corporal e o incorpórais do estoicismo; não podemos desconsiderar que os incorpórais estoicos são o “lugar”, o “vazio”, o “tempo” e o “exprimível”. Neste caso fica patente que sentido da “alice” é produzido, um efeito de linguagem; e semelhante “alice” nada mais é do que um efeito de linguagem que nos diz de seu acontecimento como tal.

A “alice” é o sentido e o sentido é a “alice”, nenhuma essência (ou algum segredo seu) tem qualquer espaço para ser revelado, apenas o acontecimento “alice”, que, no caso, é seu engendramento linguístico-poético, ou seja, seu jogo literário em que nos envolve, a seus leitores, com esperteza e engenhosidade, a que se volta infinitamente como lemniscata, ‘bem ali dentro de si mesma’. Quanto alice viu, não disse; e, se nos dissesse, quanta palavra veio mas não foi expressa. Ela *está sendo* um ser, alguma noção de indivíduo, que é tanto o significante quanto um significado que deslizam na superfície da linguagem até seus limites paradoxais. Ela se constitui uma proposição que aceita uma definição, que é a manifestação do que não pode ser definido, ao mesmo tempo que parece unicamente afirmar uma identidade fixada, esse “só” “alice” com “alice” ‘ali se parecer’. Tal proposição, que é manifesta no poema, ou, melhor dizendo, que é a própria manifestação do poema, guarda as dimensões da designação, da manifestação, e da significação ao passo que a quarta dimensão, o sentido, isto é, o expresso dessa proposição, vai sendo engendrado como indicador do poético – o poético como fenômeno textual *produzindo sentido no leitor, produzindo nele consciência*. Nas palavras de Deleuze (1974, p. 125):

Parece que o sentido, na sua organização de pontos aleatórios e singulares, de problemas e de questões, de séries e de deslocamentos, é duplamente gerador: ele não engendra somente a proposição lógica com suas dimensões determinadas (designação, manifestação, significação), mas também os correlatos objetivos desta proposição que foram primeiramente eles próprios produzidos como proposições antológicas (o designado, o manifestado, o significado). O desnível ou a mistura entre os dois aspectos da gênese dão conta de um fenômeno como do *erro*, uma vez que um designado, por exemplo, pode ser fornecido em uma proposição ontológica que não se corresponde com a proposição lógica considerada. Mas o erro é uma noção muito artificial, um conceito filosófico abstrato, porque não afeta senão a verdade de proposições que se supõe já feitas e isoladas. O elemento genérico só é descoberto na medida em que as noções de verdadeiro e de falso são transferidas das proposições ao problema que estas proposições estão supostamente encarregadas de resolver e mudam completamente de

sentido nesta transferência. Ou antes é a categoria de sentido que substitui a de verdade, quando o verdadeiro e o falso eles próprios qualificam o problema e não mais as proposições que a ele respondem. Deste ponto de vista sabemos que o problema, longe de identificar um estado subjetivo e provisório do conhecimento empírico, remete ao contrário, a uma objetividade ideal, a um complexo constitutivo de sentido e que funda ao mesmo tempo o conhecimento e o conhecido, a proposição e seus correlatos. É a relação do problema com suas condições [o contexto] que define o sentido como verdade do problema enquanto tal. (...)

A “alice”, por ser o sentido do poema, é o expresso, o que confirma a questão de ser o fenômeno poético a principal temática do texto. Como um todo, ela é a proposição em todas as suas dimensões – designação, manifestação, significação e sentido – refletindo a si mesma na superfície espelhada que é a língua e a linguagem em sua materialidade imagética e fônica (significante), o ver e o dizer, dos quais não somos informados objetivamente (seu significado), mas sobre os quais somos levados a supor como possivelmente existentes.

É o expresso que ganha a mais direta expressão, pois o que está em jogo é a arte do jogo, como no poema “arte do chá”, em *Distraídos venceremos* (LEMINSKI, 2013, p.188), em que se nota a brincadeira (humor e jogo) com o fato de o eu lírico ter convidado uma amigo para tomarem chá juntos – informação implícita. Porém o que está explícito (expresso) é que o poeta convidou tal amigo para ficarem em silêncio juntos, algo que com humor e com jogos que insinuem paradoxos com a linguagem – convidar alguém para se comunicarem em silêncio –, já que algo foi enunciado a fim de que se fique em silêncio contemplativo. Notável como a referência à arte de servir chá japonesa, de muito sofisticada formalidade, é referenciada para se expressar algo a respeito do silêncio; o silêncio, assim, não é o simples permanecer sem expressar qualquer palavra. É, antes de tudo, a constatação de uma formalidade bastante complexa, cuja engenhosidade aponta para o aparecimento de muitos significados não expressos em palavras mas subentendidos, quando nada mais resta senão o “charme”, a “fórmula encantatória” da beleza.

A “alice”, assim como em geral a poesia de Paulo Leminski, é o puro acontecimento na superfície da linguagem:

O acontecimento é a identidade da forma e do vazio. O acontecimento não é o objeto como designado, mas o objeto como expresso ou exprimível, mais presente, mas sempre já passado e ainda a vir, assim em Mallarmé, valendo por sua própria ausência ou sua abolição, porque

esta abolição (*abdicatio*) é precisamente sua *posição no vazio* como Acontecimento puro (*dedicatio*). ‘Se tu tens um bastão, diz o Zen, eu te dou um, se não o tens, eu te tomo’ (ou, como dizia Crisipo<sup>13</sup>: ‘se não perdestes alguma coisa, vós a tendes; ora, não perdestes cornos, logo tendes cornos’). A negação não exprime mais nada de negativo, mas torna patente somente o exprimível puro com suas duas metades ímpares, das quais, para todo o sempre, uma faz falta à outra, uma vez que que ela excede por sua própria falta, assim com a falta por seu excesso, palavra = X para uma coisa = X. (...) Através das significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-senso, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido. (...) Trata-se menos de atingir ao imediato do que determinar este lugar em que o imediato se mantém ‘imediatamente’ como não atingível: a superfície em que se faz o vazio e todo acontecimento com ele, a fronteira como o corte acerado de uma espada ou o fio tenso do arco. Assim pintar sem pintar, não-pensamento, tiro que se torna não-tiro, falar sem falar: em absoluto não o inefável em altura ou profundidade, mas esta fronteira, esta superfície em que a linguagem se torna possível e, ao fazê-lo, não importa mais do que uma comunicação silenciosa imediata, pois que ela não poderia ser dita a não ser ressuscitando todas as significações e designações mediatas e abolidas. (DELEUZE, 1974, pp 139-40)

De fato, dirá o filósofo, que “o sentido é a mesma coisa que o acontecimento”, estando, no entanto, “relacionado às proposições”. (DELEUZE, 1974, p. 172) Bem poucos poemas à frente do silêncio de “arte do chá”, tem-se o texto “o que quer dizer”, com seu título muito afeito ao diálogo “Alice”/“Condessa”, em Carroll, e com pontuação muito precisa, levando-se em conta a existência em *Distraídos venceremos* e *Caprichos & relaxos*, de poemas sem qualquer pontuação, como ocorre em a “arte do chá”. Acreditamos que neste caso a pontuação reforça a ideia de que a um texto dado é necessário clareza e exatidão, o que, com a leitura do poema, é contradito pela aparente superficialidade das informações, praticamente tautológicas.

### **o que quer dizer**

para Haroldo de Campos,  
translator maximus

O que quer dizer, diz.

<sup>13</sup> *Filósofo com a mais notável contribuição do estoicismo à Lógica, como uma vasta produção poligráfica, cerca de 750 livros, estudou as sentenças condicionais e também as disjuntivas, regidas pela partícula ou, e as copulativas, regidas pelo e, tendo também reconhecido claramente o papel lógico desempenhado pela negação.*

Não fica fazendo  
 o que, um dia, eu sempre fiz.  
 Não fica só querendo, querendo,  
 coisa que eu nunca quis.  
 O que quer dizer, diz.  
 Só se dizendo num outro  
 o que, um dia, se disse,  
 um dia, vai ser feliz.

(LEMINSKI, 2013, p. 190.)

É o Leminski da união dos disparates, que soa muitas vezes como humor, em razão dos jogos de linguagem estabelecidos. Mas esse ludismo é apenas uma dimensão inicial da riqueza de significação e de sentido existente em suas “brincadeiras” carroll-alicianas com a linguagem. Tal ludismo ‘alicia’ o poeta e o faz criar em razão do deslizar do sentido como motivo da produção poética:

você me alice  
 eu todo me aliciasse  
 asas  
 todas se alassem  
 sobre águas cor de alface  
 ali  
 sim  
 eu me aliviasses

(idem, ibidem, p. 55)

Neste texto, mais uma vez o “charme”, a fórmula encantatória. Temos as palavras avançando e retrocedendo um pouco mais a cada verso, como que começando a alçar voo, enquanto que o “eu” e o “ali” são os mais ao início das linhas gerais correspondentes aos versos do poema, situados bem no que parece ser um centro dos demais versos circundantes. Temos o agrupamento sistemático e rítmico de palavras e seus sons (rimas, assonâncias e aliterações) que parece ter o poder mágico-lúdico de trazer à existência, como num passe de mágica pelo uso da palavra, por meio de um tipo de “abracadabra”<sup>14</sup>, criador de novas situações e formas. Esse é o sentido de “eu todo me aliciasse / asas / todas se alassem”, estando por sobre “águas” cor de rima, de assonâncias e de aliterações; e bem “ali / sim”, no interior das possibilidades

<sup>14</sup> Uma provável origem do termo é encontrada no aramaico *avrah kahdabra*, que significa: “Desapareça como esta palavra”, algo como “eu faço desaparecer enquanto falo”. No caso, uma referência ao poder da palavra, esta que permite que o objeto referenciado não precise estar presente, pois a palavra tem mais poder que este. (Guiley, 2006).

decorrentes de “[se] você me alice”, têm suas interações encantatórias, mas sempre bem humoradas, pois não se pode esquecer da questão relativa ao vínculo paradoxal entre linguagem e acontecimento, em que se joga com a síntese disjuntiva das relações entre ambos, o que é expresso em poemas como:

moinho de versos  
movido a vento  
em noites de boemia

vai vir o dia  
quando tudo que eu diga  
seja poesia

(idem, ibidem, p.77)

Ou

minha mãe dizia

— ferve, água!  
— frita, ovo!  
— pinga, pia!

e tudo obedecia

(idem, ibidem, p. 39)

Este último é justamente um texto que está imediatamente anterior à “alice” e a uma sequência significativa de poemas com temática metalinguística. Tais poemas têm indicações interessantes no que diz respeito ao fenômeno da metalinguagem.

Nesses textos existem palavras referentes ao enunciar, como “chamá-lo”, “dizê-lo”, “dizer”, ou “escrever”; palavras indicadoras da tradição poética, como “camões”, “ilíadas”, “rosas”, “vieiras”, “sermões”; palavras alusivas ao fenômeno da metapoética, como “poetas”, “versos”, “obra-prima”, “soneto”, “crônica”, “acróstico”. No entanto, todas essas alusões à arte literária não ocorrem sem o caráter paradoxal das sínteses disjuntivas, tais como: “nada é tão comum / que não possa *chamá-lo* meu”; “nada tão meu / que não possa *dizê-lo* / nosso”, na página 41; ou “para de escrever”, no caso não escrever “bilhetes de felicitações / como se eu fosse camões ...”, sendo que a afirmação de parar de escrever é uma escrita; ou “Bom dia, poetas velhos”, quando esta saudação aparentemente contradiz a afirmação de “parar de escrever”, do poema imediatamente anterior; ou quando o eu lírico pede para que se enxugue a lágrima deixada cair

pelo poeta, lágrima que é “água da pedra / ouro da mina / essa gotadágua”, que é a sua “obra-prima”. (idem, *ibidem* p. 41 e 42).

Mas ‘poema mesmo’, é “sem budismo”, com apego às coisas materiais e ao mundo imediato, algo como o “bolero”, ainda que o poema soe como paródia da expressão Zen Budismo. Assim é, sem muita meditação profunda, pois distraído sairá vencedor. É poema por si mesmo, ainda que com versos aparentemente inconclusos; pouco ou nada de fato diz, acabando em zero a zero; de uma forma ou de outra, ainda permanece o seu charme:

*sem budismo*

Poema que é bom  
acaba zero a zero.  
Acaba com.  
Não como eu quero.  
Começa sem.  
Com, digamos, certo verso,  
veneno de letra,  
bolero. Ou menos.  
Tira daqui, bota dali,  
um lugar, não caminho.  
Prossegue de si.  
Seguro morreu de velho,  
e sozinho.

(LEMISNKI, 2013, p. 196)

Apenas o poema sobre si mesmo, com sua materialidade linguística, sua expressão; o que é, ao mesmo tempo, sua espiritualidade, a poesia, já que transcende em comunicabilidade – sua designação, sua manifestação e sua significação. E o mistério dessa relação entre o material e o espiritual é o expresso, o sentido. Por isso, a metalinguagem leminskiana poderá ser o poema que busca dizer paradoxalmente o próprio sentido, o *nonsense*, quando a linguagem é exposta como estando em descompasso com os acontecimentos. Especialmente a “alice” parece trazer à superfície da página acontecimentos bastante específicos, que procuram expressar certas relações dos acontecimentos entre si. “Entre acontecimentos parecem se formar extrínsecas de compatibilidade e de incompatibilidade silenciosas, de conjunção e de disjunção, muito difíceis de apreciar” (DELEUZE, 1974, p. 175, 76). O paradoxal, a divergência ou a disjunção é, segundo o filósofo francês, um objeto de afirmação. Nisso, a temática da identidade surge inseparável do paradoxal, do divergente ou do disjuntivo.

Em regra geral, duas coisas não são simultaneamente afirmadas senão na medida em que sua diferença é negada, suprimida de dentro, mesmo se o nível desta supressão é supostamente incumbido de regulamentar a produção da diferença tanto quanto seu desvanecimento. Sem dúvida, a identidade não é aí a da indiferença, mas é geralmente *pela identidade* que os opostos são afirmados ao mesmo tempo, quer aprofundemos um dos opostos para aí encontrar o outro, quer procedamos a uma síntese dos dois.

A disjunção não é, em absoluto, reduzida a um a conjunção; ela continua sendo disjunção uma vez que recai e continua recaindo sobre uma divergência enquanto tal. Mas esta divergência é afirmada de modo que o *ou* torna-se ele próprio afirmação pura. (idem, ibidem, p. 178 e 180.)

A disjunção, segundo este filósofo da diferença, é uma síntese positiva, pois “parece que todos os acontecimentos, mesmos os contrários, são compatíveis entre si e que se ‘entre-exprimem’” (idem, ibidem, p. 183) Em sua *Lógica do sentido*, na série concernente à “Unicidade”, está exposto que a incompatibilidade “nasce com os indivíduos, as pessoas e os mundos em que os acontecimentos se efetuam”. Nesta mesma página e na seguinte, nos é dito mais sobre esse fenômeno de “contra-efetuação”:

O problema é pois saber como o indivíduo poderia ultrapassar sua forma e seu laço sintático com um mundo pra atingir à universal comunicação dos acontecimentos, isto é, a afirmação de uma síntese disjuntiva para além não somente das contradições lógicas, mas mesmo das incompatibilidades analógicas. Seria preciso que o indivíduo se apreendesse a si mesmo como acontecimento. E que o acontecimento que se efetua nele fosse por ele apreendido da mesma forma como um outro indivíduo nele enxertado. Então, este acontecimento, ele não o compreenderia, não o desejaria, não o representaria sem compreender e querer também todos os outros acontecimentos como indivíduos, sem representar todos os outros indivíduos como acontecimentos. Cada indivíduo seria como um espelho para a condensação das singularidades, cada mundo uma distância no espelho. Tal é o sentido último da contra-efetuação. (idem, ibidem, p. 183 e 184)

E mais, utilizando-se de uma metáfora de um “ator-dançarino”, Deleuze descreve ainda mais o que para nós é a descrição precisa da “alice” leminskiana:

Contra-efetuando cada acontecimento, o ator-dançarino extrai o acontecimento puro que comunica com todos os outros e se volta sobre si mesmo através de todos os outros, com todos os outros. Ele faz da



disjunção uma síntese que afirma o disjunto como tal e faz ressoar cada séria na outra, cada uma voltando em si pois que a outra volta nela e voltando para fora de si quando a outra volta em si: explorar todas as distancias, mas sobre uma mesma linha e correr muito depressa para ficar no mesmo lugar. (idem, ibidem, p. 184)

Essas não são apenas uma descrição da questão da identidade da “alice” no país do poético leminskiano e da “alice” através do espelho na superfície da linguagem, são a descrição de pontos fulcrais relativos à temática da identidade e da linguagem poética em Paulo Leminski. Mais ainda: tanto a identidade do “parceiro” quanto a exposição do fenômeno da parceria poética com seus leitores estão indicados nessas ilações deleuzianas sobre o geral da abordagem estoicista na “Alice” de Lewis Carroll. O “ali / só / ali / se”, fragmentário e aparentemente ‘relaxado’, expõe tão logo o caprichoso da univocidade de um ser que é tanto referente à musa (a Alice, sua amada) quanto à poesia, a univocidade de uma síntese disjuntiva que é a manifestação do poético, que muito diz ao expor que tem um segredo mas que arditamente não contará a seus leitores e até mesmo ao poeta; este é o *ad ingenium redis*, temático no poema “alice”. Por fim, temos o Leminski poeta que produz o poema “ali / só / ali / se” e que também é produzido no texto; temos a musa e a poesia, uma inerente à outra, as quais são o ponto central do poema e temos o leitor parceiro, o qual, assim como o poeta, pode dizer do poema (dizer à musa e à poesia): “já te conheço” ou “voltas a tua engenhosidade, a tua esperteza”.

Algo assim muito condiz com o que Deleuze fala em sua exposição, ao identificar em Nietzsche o indivíduo como um “caso fortuito” de um eterno retorno, para tanto cita um significativo trecho de uma exposição do filósofo francês Pierre Klossowski. O ponto diz respeito às

veementes oscilações que revolucionam um indivíduo enquanto só procura seu próprio centro e não vê o círculo de que faz parte, pois se estas oscilações o revolucionam é que cada qual responde a uma individualidade outra da que ele acredita ser, do ponto de vista do centro não encontrável; daí, que uma identidade é essencialmente fortuita e que uma série de individualidades deva ser percorrida por cada uma, para que a fortuidade desta ou daquela as torne todas necessárias. (KLOSSOWSKI, *apud* DELEUZE, 1974, p. 184).

Se aplicarmos essas ideias, que concernem ao indivíduo, à identidade da “alice”, temos estas muito reveladoras palavras de Deleuze, que apontamos já como concludentes de nossa análise:

Não elevamos ao infinito qualidades contrárias para afirmar sua identidade; elevamos cada acontecimento à potência do eterno retorno para que o indivíduo, nascido daquilo que ocorre, afirme sua distância de todo outro acontecimento e, afirmando-a, siga-a e espouse-a, passando por todos os outros indivíduos implicados pelos outros acontecimentos e dela extraia um único Acontecimento que não é senão ele mesmo de novo ou a universal liberdade. O eterno retorno não é uma teoria das qualidades e de suas transformações circulares, mas dos acontecimentos puros e de sua condensação linear ou superficial. (DELEUZE, 1984, p. 184.)

Mais diretamente ainda:

A univocidade do ser não significa que haja um só e mesmo ser: ao contrário, os existentes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*. A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz em um só e mesmo ‘sentido’ de tudo aquilo de que se diz. Aquilo de que se diz não é, em absoluto, o mesmo. Mas ele é o mesmo para tudo aquilo que se diz. (DELEUZE, 1974, p. 185.)

É nessas dimensões filosóficas, estoicistas, que podemos ler não só a “Alice” carroliana, mas também a “alice” leminskiana em seu dialogismo. Também muito da poesia de Paulo Leminski expressa de modo especial as relações entre acontecimentos e a linguagem que os expressa em razão de uma busca pelo sentido, pois essa busca é que realmente faria sentido. Não se pode dizer que esta abordagem pelo estoicismo de Lewis Carroll conceitua ou, pior, defina a poesia daquele que lançou “os limites” do poético “ao léu”. Aqui pretendemos explorar algo da intertextualidade com Carroll nos jogos ora “caprichosos” e “vencedores”, ora “relaxados e distraídos”, quando linguagem e metalinguagem são renovadas pelo poético, fenômeno que não diz o seu segredo, pois talvez o segredo seja o seu dizer.

### **Invernáculo**

(3)

Esta língua não é minha,  
qualquer um percebe.  
Quando o sentido caminha,  
a palavra permanece.  
Quem sabe mal digo mentiras,  
vai ver que só minto verdades.  
Assim me falo, eu, mínima,  
quem sabe, eu sinto, mal sabe.  
Esta não é minha língua.

A língua que eu falo trava  
uma canção longínqua,  
a voz, além, nem palavra.  
O dialeto que se usa  
à margem esquerda da frase,  
eis a fala que me luza,  
eu, meio, eu dentro, eu, quase.

(LEMINSKI, 2013, p. 329.)

### 3. CONCLUSÃO: PAULO LEMNISCATA

*volta em aberto*

*Ambígua volta  
em torno da ambígua ida,  
quantas ambiguidades  
se pode cometer na vida?  
Quem parte leva um jeito  
de quem traz a alma torta.  
Quem bate mais na porta?  
Quem parte ou quem torna?*

*Paulo Leminski*

Sebastião Uchoa Leite (LEITE *apud* CARROLL, 1977), em prefácio à sua tradução das aventuras de Alice, com os poemas “Jaguardarte”, “Recado aos peixes” e “Canção da sopa” da Falsa Tartaruga em tradução cedida por Augusto de Campos, afirma que os temas das discussões recorrentes nas duas aventuras, tanto na *Alice no País das maravilhas*, quando a heroína discute com a lagarta, com a Duquesa, com Gato de Cheshire, com o Chapeleiro e a Lebre de Março, com a Rainha etc, tanto em *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, quando a discussão se dá com Tweedledum e Tweedledee, com Humpty-Dumpty, com o Cavaleiro Branco, com as duas Rainhas etc, são justamente temas recorrentes a “problemas de identidade, questões relativas ao sentido das palavras, problemas dos nomes, proposições de caráter lógico” (LEITE *apud* CARROLL, 1977. p. 11). Ou seja, problemas relativos à linguagem. Neste prefácio, Leite procura fazer comentários abrangentes sobre a escrita carrolliana por parte dos comentadores do autor inglês. Também é mencionado o tema das inversões, o do *nonsense*, o do sonho e dos metassonhos (sonhos dentro do sonho); mas, especialmente, o tema do paradoxo é, segundo Uchoa Leite, o “central do comentário mais ambicioso, do ponto de vista teórico, sobre a obra de Carroll, que é o do filósofo francês Gilles Deleuze” (idem, *ibidem*, p. 23).

Em nossa pesquisa, identificamos muitas confluências nos poemas das coletâneas *Caprichos & relaxos* e *Distraídos venceremos* com o fenômeno do paradoxo diretamente relacionado a pontos referentes à linguagem e à metalinguagem como base para a produção sua poética. Muitos são os pontos em comum, principalmente ao se considerar a análise deleuziana do estoicismo em Lewis Carroll. Demos mais destaque aos pontos que têm confluência direta com as temáticas comuns à poesia de Leminski – a identidade, o nonsense, a linguagem (mais especificamente, as dimensões da proposição – designação, manifestação e significação), a

metalinguagem e os paradoxos do sentido. As correspondências, é claro, tiveram como ponto de partida o temor “alice” presente em quatro poemas da coletânea *Caprichos & relaxos*. Mas não só; vários expedientes artísticos com a linguagem foram identificados com base na premissa da intertextualidade com a Alice carrolliana. Identificamos as brincadeiras com palavras em textos de grande efeito comunicativo e de forte concisão nos versos, pois um poeta de espírito haikaísta, como golpes de judô, ora elegantes, ora truculentos, mas sempre precisos, eruditos e coloquiais. Versos estes, que muitas vezes iconizados, apresentam um estatuto claramente concretista, não apenas pela constituição de uma tradição em função das ideias dos irmãos Campos e Décio Pignatari, mas também pela ressonância dos esforços em razão do instaurar a originalidade, o novo, e o artístico como artefato, o poético mesmo como produção sem limites, o que rompe as compreensão de que a arte pode ser compartimentada, subdividida em verbais, visuais, plásticas ou sonoras.

Acreditamos que uma abordagem assim, a do dialogismo com e estoicismo carrolliano vem acrescentar à riqueza dos jogos com a linguagem que o poeta curitibano, múltiplo e multifacetado, produziu em sua obra, fornecendo mais pontos para a geografia do “bandeirante pioneiro Marcopolo”, dentro dos limites ao léu desse poeta, cuja obra completa é o silêncio (LEMINSKI, 2013, p. 289). O qual fez ecoar a seu modo particular múltiplas vozes e canções de outros poetas. Esse poeta que busca parceiros para passar a vez da poesia; esta, sim, o que de real importa na processo de criação literária.

Nas palavras de Alice Ruiz, na introdução de *Toda poesia*:

Esses livros são diferentes entre si, mas têm a mesma marca de sua escrita poética. Raízes na poesia concreta e na síntese, na experimentação e no coloquial. O mesmo compromisso com duas coisas aparentemente excludentes: a inovação e o afã de comunicar, de dizer. Um dizer repleto da consciência da necessidade do silêncio. Talvez por essas e outras razões sua poesia continue tão atual e ainda converse com o futuro. (LEMINSKI, 2013, p.10 e 11)

Acerca da importância de Lewis Carroll para a literatura do século XX, podemos encontrar muitas referências, nos estudos da obra de James Joyce, especialmente *Finnegans wake*, a Carroll com suas experiências lúdico-filosóficas com a linguagem. Segundo Donaldo Schüler, tradutor da mais “experimental” obra joyceana, em entrevista à revista RDC, Revista de Divulgação Cultural:

Há nesse romance de Joyce, por um lado, a dissolução de processos narrativos tradicionais, como, por exemplo, o de hegemonia de certos personagens ou o de hegemonia do romancista sobre o romance e sobre os leitores. Quebradas essas hegemonias criam-se, por outro lado, as condições para um diálogo interno na narrativa, um diálogo entre diferentes culturas que compõem o universo narrativo do romance. Há um diálogo entre a narrativa fragmentada e o leitor. Meu primeiro comportamento com relação a James Joyce foi o de leitor que dialoga, e essa atitude eu mantive como tradutor. As infidelidades que podem advir daí contribuem para alimentar o diálogo e para uma construção sem limites. (SCHÜLER, 2004, p. 14).

Esse comentário de Schüler sobre o Joyce, sob influência do *nonsense* carrolliano, tem, como vimos, aplicação direta a muito dos versos do “útil operário do signo”, especialmente no que destacamos no ensaio de Leminski “O tu na literatura”, em que significativas questões relativas ao autor e ao leitor são abordadas. Eis um poeta que estabelece seus versos a partir de jogos “malandros” com a linguagem, na ‘liberdade de sua linguagem’, um poeta semiótico, que abriu todos os caminhos imagináveis então por ele para deixar sua fala pessoal, a qual é múltipla e multifacetada – uma poesia tão fácil de ser falada que poderá soar como prosa, assim, um “proema”:

Não há verso,  
tudo é prosa,  
passos de luz  
num espelho,  
verso, ilusão  
de ótica,  
verde,  
o sinal vermelho.

Coisa  
feita de brisa,  
de mágoa  
e de calma,  
dentro  
de um tal poema,  
qual poesia  
pousaria?

(LEMINSKI, 2013, p. 189)

Aqui ficam as palavras do poeta que abriu caminho à luz da tradição poética, refletindo a muitos, a si e até as seus virtuais leitores/“parceiros”, em que a “ilusão” (Do sentido? Da palavra?) no “espelho” e no que este proporciona – o “verso”, palavra ambígua e polissêmica,

como toda boa poesia. Notável a consciência de que a poesia é algo que transcende o verso, a prosa, o espaço branco da página, e mesmo a letra, na linha de influência que teve dos concretistas. Como os *Quarenta clics*, em que fotografia e poemas do curitibano intersemiótico se encontraram. Leminski vai além, chegando mesmo ao grafite e ao desenho, como nas páginas 152 e 153, de PERHAPPINESS, *Toda poesia*. PERHAPPINESS, “termo” criado por ele, que vem da junção de duas palavras em inglês: perhaps (talvez) e happiness (felicidade), assim *perhappiness*, a felicidade supostamente alcançada por se ter talvez expressado os ‘limites de sua linguagem’, o máximo da materialidade da língua, ao mesmo tempo que o paradoxal e o lúdico formem uma síntese disjuntiva e metalinguística – metapoética. O Leminski ensaísta nos lembra que do confronto, do “atrito” é que surge a poesia:

E é na diferença, no micro-instante claro-escuro da passagem da fala para a escrita que se produz a poesia, esse sempre resultado do atrito entre dois (ou mais) códigos. (LEMINSKI, 2012, p. 144)

Assim, sua poesia sempre escapará a uma definição, exatamente na medida que faz vir à tona o jogo linguístico da poesia e da metapoesia e, nesta superfície da arte da palavra, expor o artifício como tema mesmo de discurso artístico. A sua poesia herda dos modernos a escrita sobre a reflexão do fazer poético como algo de problemático, de insolúvel. Por isso nos questionava Leminski na ensaio “Teses, tesões”:

Drummond, o grande herdeiro das riquezas do Modernismo (discípulo epistolar de Mário, Drummond publica seu primeiro livro, “Alguma Poesia”, em 1930), Drummond faz mais: incorpora a reflexão ao seu próprio fazer poético, de modo explícito. Boa parte da produção poética do itabirano tem como centro o próprio fazer, a própria prática poemática. Claro, Carlos, ‘lutar com palavras / é uma luta vã. . .’

Desde então, poetar, pra nós, virou *um ato problemático*. Algo a ser pensado, *desautomatizado*, algo a ser inventado, desde a base. Incógnita, enigma, não é mais uma certeza. Não se sabe mais onde a poesia está. Nem aonde vai.

A poesia era uma resposta, 22 a devolveu a seu estado original de pergunta: que é poesia? Em que consiste esse anômalo ato de palavra, regido por tantas lógicas musicais, lógicas não lógicas, essa área de discurso onde toda a loucura e desvario se permite? Onde o sentido? (idem, ibidem, p. 16)

Logo após essa passagem, Leminski dá sua opinião sobre o sentido para Vinícius de Moraes, a audição, e sobre o sentido para João Cabral de Melo Neto, a visão. E o sentido para Leminski? O próprio sentido, ou a busca pelo sentido, é a resposta. Assim como Lewis Carroll, Paulo Leminski criará uma escrita em que o sentido, a linguagem e a verdade são temáticas entrelaçadas com o mais paradoxal dos jogos: a autorreferência em que o expresso diz sobre o dizer e o sobre o silêncio, ao mesmo tempo que o implícito é a busca pela expressão do poético. Logo, a busca pelo sentido é, de fato, uma busca pelo expressar o expresso e também o tácito, ou seja, o fazer vir a ser da linguagem, a própria *poiesis* como expressão de um poema, quando a letra, a sílaba, a palavra – plenas de som – a sintaxe e o ritmo, todos com seus usuais ou inovadores modos de expressão, são iconizados. Assim também é o processo nas assonâncias, nas aliteraões, nas onomatopeias, nas paranomásias e, é claro, nas rimas e no ritmo do texto; enfim, tudo o que tenha que ver com a música para dar à luz, por reflexões, palavras totais, prenhes do absoluto procurado no “Lance de dados” de Mallarmé. Todavia, nada poderá ser afirmado, ser definido, ser, por fim, absoluto, pois o humor, o jogo, o trocadilho nascem de simples brincadeiras voltadas para a linguagem e para a identidade do poeta e da poesia como aquele que faz e é feito pelo fazer, a *poiesis*. A poesia a falar sobre poesia, o poeta sobre o poeta e até o Leminski sobre um “cachorro louco”, em sua busca de uma identidade poética, correndo atrás do próprio rabo, um Paulo poético lemniscata, síntese disjuntiva entre tradição e inovação.

Este é o Paulo dos caprichos e dos relaxos, distraído que vencerá, a partir do qual a musa, “alice”, inspira a criação de poemas sobre a criação de jogos com nomes e palavras, quando nomes se tornam substantivos comuns e quando palavras são tratadas como incomuns, destacadas em suas propriedades fono-morfo-sintáticas, como se fizessem parte de uma etimologia das etimologias de palavras expostas em sua origem primeira – linguagem como linguagem. Tudo isso num puro deslizar poético sobre a superfície da página umedecida (página ‘com vaselina’?) com a tinta (“a baba”) da língua de um “cachorro louco”; não com a tinta de uma metonímica caneta ou “pena” drummondiana, poesia que penetre surdamente no reino das palavras que esperam ser escritas. Não, mas como “massa falida”, no caso de Leminski, que apela para o expediente da superficialidade existente na oralidade, de modo sonoro, ainda que uma oralidade inicialmente escrita, pois, “acabada em texto”, o eu lírico “acaba”. Mesmo havendo a indicação de que sejam poemas para seus leitores lerem “em silêncio”, são também, paradoxalmente, textos integrantes de uma coletânea de “poemas para dizer em voz alta”. “Poema, letras *lyrics*, para cantar” de *Caprichos & relaxos*. Ou, nas palavras iniciais de



*Distraídos venceremos*, quando se afirma, antes de uma epígrafe sobre uma “flecha”, metáfora de uma escrita poética que nos quer acertar o calcanhar, que se está em:

Em direção a Alice,  
cúmplice nesse crime de lesa-vida  
chamado poesia.  
Para Antonio Cícero, Arnaldo “Titã” Antunes  
e — sobretudo — para Itamar Assumpção.  
(LEMINSKI, 2013, p. 169)

De fato, a contradição jamais foi superada, mas foi sim vivenciada como síntese para a relação que se possa ter na busca pelo sentido de uma poética verdadeira, como foi a busca da Alice carrolliana para ser a Alice verdadeira, a que encontra o seu sentido nos meandros da linguagem, em toda uma complexa lógica do sentido. Algo semelhante ocorre à “alice”, e por extensão à poesia de *Caprichos & relaxos* e de *Distraídos venceremos*, de Paulo Leminski na lúdica intertextualidade com o jogo da escrita carrolliana.

#### 4. REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira, coordenada e revista por Afredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed., 2007.
- ALBERTINO, O. L. **O mundo, e suas máquinas: um estudo sobre propagação temática em “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade**. 2009. 372 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ÁVILA, Myriam. **Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edwaqrd Lear**. São Paulo: Annablume, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência – uma teoria da poesia**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2ª ed., 2002.
- BRÉHIER, Emile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. Tradução Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho; transliteração e tradução do grego Luiz Otávio de Figueiredo Mantovaneli. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice: No país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos**. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Fontana/Summus, 1977.
- CARROLL, Lewis. **Alice edição comentada – Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho**. Ilustrações originais de John Tenniel; introdução e notas de Martin Gardner; tradução de Maria Luiz X. de A. Borges. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.
- DAVIDSON, Donald. **James Joyce and Humpty Dumpty - Truth, Language, and History**. Oxford: Clarendon Press, 2005, p. 143- 157.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DINARTE, Albuquerque Filho. **Leminski: o samurai malandro**. Caxias do Sul: EDUCS, 2009.
- FREGE, Gottlob. **Lógica e Filosofia da Linguagem**. Seleção, introdução, tradução e notas de Paulo Alcoforado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2ª ed. ampliada e revisada, 2009.
- GUILLEY, Rosemary Ellen. **The encyclopedia of magic and alchemy**. New York: Facts On File, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, S. M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, 1ª reimpressão com alterações.
- LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2ª ed. ampliada, 2012.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras: 2013.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. **Envie meu dicionário: Cartas e alguma crítica**. São Paulo: Editora 34, 2ª ed. 2009, 1ª reimpressão – 2007.

MARQUES, Fabrício. **Aço em Flor: a poesia de Paulo Leminski**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MASSI, Augusto (org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

OBATA, Regina. **O livro dos nomes**. São Paulo: Nobel, 2002.

OLIVER, Nelson. **Dicionário de nomes**. Rio de Janeiro: BestBolso, 4ª ed., 2013.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 6ª ed., 2004.

PÖPPELMANN, Christa. **Dicionário de máximas e expressões em latim**. Tradução e adaptação: Ciro Miroanza. São Paulo: Editora Escala, 2010.

RIFFATERRE, Michael. **Semiotics of Poetry**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1978.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In Alliez, Eric. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 32, 2000. pp 463-476.

SALGUEIRO, W. C. F. **Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.

SANDMANN, M. (org). **A pau a pedra a fogo a pique: Dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. **Sibila – Revista de Poesia e Cultura**, São Paulo, Ano 5, n. 8-9, p.41-61, 2005. Disponível em: <[http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005\\_acismadapoesia.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm)>. Acesso em: 5 de maio 2014.

SCHÜLER, D. A diversidade cultural segundo Donaldo Schüler. **RDC, Revista de Divulgação Cultural**, Blumenau: 2004, ano 26, jan/abr de 2004, p. 8-18. Entrevista concedida a Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tratado lógico-filosófico e Investigações filosóficas**. Tradução e prefácio de M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

## 5. BIBLIOGRAFIA

CARROLL, Lewis. **Algumas aventuras de Sílvia e Bruno**. Tradução de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

GREIMAS, A. J. (org.). **Ensaaios de semiótica poética**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

LEITE, Elizabeth Rocha. **Leminski: O poeta da diferença**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

NEF, Frédéric. **A linguagem: uma abordagem filosófica**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

TELES, G. Mendonça. **Retórica do silêncio, I**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.